

# **EL GRAFFITI MOVEMENT EN VALLECAS**

**HISTORIA, ESTÉTICA Y SOCIOLOGÍA DE UNA SUBCULTURA URBANA**

**(1980-1996)**



TESIS DOCTORAL DE FERNANDO FIGUEROA-SAAVEDRA, LICENCIADO EN  
GEOGRAFÍA E HISTORIA, SECCIÓN DE HISTORIA DEL ARTE;  
DIRIGIDA POR JAIME BRIHUEGA SIERRA, PROFESOR TITULAR DEL DEPARTAMENTO  
DE HISTORIA DEL ARTE HI, FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA DE LA  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID Y PRESENTADA, ADMITIDA Y DEFENDIDA  
EN ESTE MISMO DEPARTAMENTO .

**AÑO 1999**

A mi madre y mis abuelos



## AGRADECIMIENTOS

Agradezco la imprescindible colaboración prestada a este proyecto por los escritores CHICO, GOLZ, GOTICO, KAMI, KOAS, LERAS, MEGAROCK, SAP, SUSO.33, TRAS y ZANY y aquellos otros escritores que sin colaborar plenamente aportaron sus opiniones y compartieron algunos momentos conmigo. Sin duda, su interés y ayuda fue fundamental para el correcto desarrollo de esta investigación.

Del mismo modo, debo destacar la dirección y el apoyo de mi tutor y director de tesis JAIME BRIHUEGA SIERRA, profesor titular del Departamento de Historia del Arte III de la U.C.M., al que en parte debo -desde el compromiso personal- el empeñarme a fondo y hasta el final en la realización de esta tesis doctoral.

También, he de agradecer la intervención de ENTERRADOR HERNÁNDEZ, FELIPE NIETO y la RUBITA de *Tiempo Libre* a la hora de establecer contactos; al igual que las ayudas e informaciones puntuales prestadas por mi hermano MIGUEL y mi madre, FARES A. ABDEEN (Dtor. de la Biblioteca del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos), PABLO DOPICO DE GODOS, MANUEL A. GONZÁLEZ, MARTA IRIMIA y su hermano, JOSÉ ANTONIO LAGO, ANA LÓPEZ, ELENA MARTÍNEZ, INMA MENÉNDEZ, ANGÉLICA MORATA, CARLOS NAVAS, MANUEL ORTIZ, VALENTÍN PÉREZ, JUAN LUIS DE LA ROSA, MARCIAL SUSMOZAS y un churumbel tan simpático como curioso con el que charlé en la calle de Altos Cabrejas. Además quiero destacar el animoso interés de mi amigo PACO APONTE, que le llevó a acompañarme en una prospección por el barrio, y de mis compañeros de doctorado, AGUSTÍN, ARTURO, CONCHA, MÓNICA, PEDRO, SALOMÉ y MANUEL MORALA MARISTEGUI, también estudioso del tema y cuyo proyecto de tesis doctoral sobre el graffiti de cuño americano, pese a estar inconcluso, antecedió al mío.

No quiero dejar sin mencionar a la persona atenta y comprensiva de VICTORINO OLLOQUI, jefe comercial de la Gerencia de Cercanías de Madrid de RENFE, que me facilitó con los permisos pertinentes la labor de documentación en las franjas ferroviarias de Vallecas, y a dos guardias de seguridad que me atendieron gentilmente en la estación de Puente Vallecas, cuyos nombres desconozco.

En un lugar aparte, pero no menor, quiero mostrar mi respeto por todos aquellos escritores, de fuera y dentro, que han ido construyendo día a día el VALLEKAS GRAFFITI y mi admiración por todos aquellos estudiosos que han dedicado sus esfuerzos en comprender y hacer comprensible el fenómeno que venimos a etiquetar como GRAFFITI MOVEMENT.

## ÍNDICE

PROLOGO .....	1
INTRODUCCIÓN .....	9
METODOLOGÍA .....	13
1. Trabajo de campo .....	14
2. Fuentes complementarias .....	21
I. EL GRAFFITI Y EL NUEVO GRAFFITI .....	23
1. Definición del término graffiti .....	30
1.1. El graffiti escultórico .....	29
1.2. El odorograffiti .....	34
1.3. El infograffiti .....	35
2. Una clasificación general de las tipologías de graffiti .....	38
2.1. Los dos modelos principales del graffiti contemporáneo ...	49
3. El graffiti de cuño americano .....	54
3.1. Subtipos del graffiti de cuño americano .....	57
3.2. La construcción de una conciencia .....	62
3.2.1. Directrices del Graffiti Movement .....	68
3.2.1.1. Un manifiesto .....	77
3.2.2. La identidad artística del escritor de graffiti .....	84
3.2.2.1. La extravagancia del arte y la subversión del graffiti .....	90
3.2.3. Motivaciones básicas de los escritores de graffiti ...	97
3.2.4. La "contradicción" del sistema .....	102
3.2.5. Graffiti y juego .....	108
3.3. Neobarroquismo y graffiti .....	113
II. LA HISTORIA DEL GRAFFITI MOVEMENT .....	117
1. Breve historia del graffiti newyorkino .....	117
1.1. Los inicios .....	117
1.2. Su integración y expansión cultural .....	122
1.3. Su implantación popular en Europa .....	130
2. El graffiti de cuño americano en Madrid .....	138
2.1. Contexto de entrada .....	138
2.2. Características generales del graffiti de cuño americano en Europa y España .....	142
2.3. La primera oleada: los autóctonos .....	148
2.3.1. MUELLE .....	150
2.3.2. Los otros autóctonos .....	155
2.4. La segunda oleada: el movimiento Hip Hop .....	159
2.4.1. Medios auxiliares de introducción del graffiti de cuño americano en Madrid .....	170
2.5. La moda del Hip Hop y el Graffitismo español .....	182

2.6.	El asentamiento cultural del graffiti de cuño americano	190
2.6.1.	Medios de comunicación e información autónomos	198
2.7.	Actitudes políticas frente al graffiti en Madrid	207
2.7.1.	Mecanismos de represión	211
2.7.2.	Mecanismos de integración	225
3.	El graffiti de cuño americano en Vallecas	233
3.1.	Introducción al contexto vallecano	233
3.1.1.	Marco urbano y social	233
3.1.2.	La constitución de una identidad propia: el Barrio de Vallecas	237
3.1.3.	El estereotipo de la subcultura vallekana	244
3.2.	Panorama general del graffiti contemporáneo vallecano	252
3.3.	Los inicios del graffiti de cuño americano en Vallecas	255
3.4.	El graffiti de cuño americano hoy en Vallecas	273
3.4.1.	El Distrito de Puente de Vallecas	273
3.4.2.	El Distrito de Villa de Vallecas	280
3.4.3.	Principales grupos de Vallecas	282

### III. CARACTEROLOGÍA Y TÉCNICA DEL GRAFFITI DE CUÑO AMERICANO .....289

1.	Tipologías del graffiti de cuño americano	289
1.1.	Las piezas móviles o rodantes	289
1.2.	Las piezas mixtas	296
1.3.	Las piezas estáticas	297
2.	Ubicación de las piezas	300
2.1.	Espacios públicos	301
2.2.	Espacios semipúblicos	311
2.3.	Espacios privados	320
3.	Elementos constitutivos de las piezas	321
3.1.	Las letras	322
3.1.1.	Definición y clasificación de los estilos	323
3.1.1.1.	Los estilos en Vallecas	328
3.1.2.	La formación del estilo	334
3.1.3.	Categorías y criterios de evaluación del estilo	340
3.1.4.	Elementos decorativos	342
3.2.	Iconografía	344
3.2.1.	Las figuras	348
3.2.1.1.	Fuentes icónicas	349
3.2.1.2.	Temáticas	366
3.3.	Epigramática de las piezas de graffiti	400
3.3.1.	Lenguas y retórica	400
3.3.2.	Epigrafía	407
3.3.2.1.	La firma	408
3.3.2.2.	La dedicatoria	410
3.3.2.3.	Las dataciones y los topónimos	413
3.3.2.4.	Los epigramas	414
3.3.2.5.	Textos	427
3.3.2.6.	Signos	428
3.4.	El enmarcado	429
4.	Técnica y procedimiento	431
4.1.	Nociones generales sobre las técnicas del graffiti	431
4.2.	Los útiles del escritor de graffiti	434
4.2.1.	Los rotuladores	434
4.2.2.	El aerosol	436
4.2.3.	Instrumentos para grabar	447
4.3.	El <i>modus operandi</i> del escritor de graffiti	449
4.3.1.	Procedimiento del firmado	449
4.3.2.	Procedimiento para piezas	454
4.3.2.1.	Preámbulo	455
4.3.2.2.	Ejecución	461
4.3.2.3.	Documentación y desaparición	471
4.4.	Patrocinio tecnológico y Graffiti Move	473

IV.	EL ESCRITOR DE GRAFFITI Y SU FIRMA .....	477
1.	El escritor de graffiti .....	477
1.1.	Los inicios del escritor .....	477
1.1.1.	La formación plástica del escritor .....	487
1.2.	Academicismo y Graffiti Move .....	497
1.3.	La ética del escritor .....	513
1.3.1.	Reglas de juego propias .....	524
1.4.	La fase de madurez .....	531
1.4.1.	Concepciones del graffiti .....	534
1.5.	Distintivos .....	542
1.6.	Tipos de escritores .....	549
1.7.	El grupo .....	552
1.8.	El nombre del escritor .....	560
1.8.1.	El proceso de bautismo .....	562
1.8.2.	La dimensión gráfica del nombre .....	569
1.8.3.	La dimensión fonética del nombre .....	573
2.	La firma .....	576
2.1.	El trazado .....	578
2.2.	La transgresión de las normas ortográficas .....	582
2.3.	La invención de alfabetos .....	584
2.4.	El nombre en la firma .....	589
2.5.	Elementos que acompañan al nombre en la firma .....	591
2.5.1.	La rúbrica .....	592
2.5.2.	Los signos .....	594
2.5.3.	Las siglas .....	604
2.5.4.	Los mensajes .....	605
2.5.5.	Los dibujos .....	608
2.6.	Las firmas asociadas .....	610
2.7.	Las firmas copiadas .....	611
2.8.	El tag vallekano .....	613
2.8.1.	El monograma vallekano .....	616
2.8.2.	Catálogo de tags vallekanos de la cata N1/95 ..	621
V.	CONCLUSIÓN .....	635
	APÉNDICE .....	639
1.	Entrevistas .....	639
1.1.	Entrevista a SUSO.33 (LOS REYES DEL MAMBO) .....	640
1.2.	Entrevista a CHICO (CZB) .....	649
1.3.	Entrevista a MEGAROCK (CZB) .....	663
1.4.	Entrevista a KOAS (RSK) .....	671
1.5.	Entrevista a KAMI (TFP) .....	677
2.	Glosario .....	684
	FUENTES .....	693
1.	Bibliografía .....	693
2.	Artículos de prensa y fanzines .....	703
3.	Documentales y direcciones de Internet .....	709
4.	Entrevistas sostenidas con escritores .....	710
5.	Fotografías .....	711
5.1.	Localización de las fotografías .....	761

## PRÓLOGO

El graffiti se convirtió en materia de estudio gracias a su valor como fuente de información histórica, social y cultural, llamando la atención por su alto valor como testimonio cotidiano y extraoficial. Así, la consideración de la que es objeto por la Epigrafía, la Paleografía o la Arqueología en su vertiente científica o antropológica fue crucial para que se estimase como un objeto digno de estudio. Sin embargo, aunque el graffiti antiguo fuese estudiado puntualmente desde el siglo XVII, pudiéndose considerar como pionero del estudio de estas inscripciones no oficiales al estudioso Antonio Bosio (Garí 1995: 27), no será hasta el siglo XIX cuando se generalice el interés por esta manifestación icónico-escrituraria. Este "descubrimiento" debe mucho a la publicación de los estudios del jesuita Raffaele Garrucci sobre el graffiti del excepcional yacimiento de Pompeya, excavado durante la segunda mitad del siglo XVIII, (Garrucci 1854 y 1856); teniendo como precedente los trabajos de recopilación de Christophorus Theophilus de Murr (Murr 1792). De este modo, el estudio académico del graffiti antiguo tiene un mayor énfasis en los siglos XIX y, sobre todo, XX con la publicación de numerosos estudios y catálogos arqueológicos (Bechi 1824, 1825, 1830; Geli 1832; Wordsworth 1837; Avellino 1841; Zangmeister 1871; Della Corte 1924, 1960; Tanzer 1939; Lindsay 1960; • Krenkel 1961, etc.)

Sin embargo, en el siglo XIX asistimos a la consolidación de una nueva percepción del graffiti como fuente de información

contemporánea, no estrictamente histórica, de la mano de los estudios etnográficos, sociológicos, psicológicos y criminológicos. En ocasiones, se trata de una prolongación investigadora que interrelaciona estudios diacrónicos de una determinada tipología y llegan a aplicar las conclusiones de estudios del graffiti presente a la explicación de las representaciones gráficas de otras épocas (Luquet 1910 b: 409-423; 1911: 215-216). No obstante, se suele partir de su consideración como algo impropio de los tiempos modernos. Esta nueva óptica parte de su visión como una evidencia sociopatológica o un síntoma psicopatológico e, incluso, de la identificación entre el término graffiti y el término *grafitomania*. Sin duda, esta visión del graffiti como una producción extraña o impropia de nuestra civilización, como fruto de la permanencia de hábitos primitivos, salvajes o maleducados o de conductas destructivas propias de bárbaros (*vandalisme*, Grégoire 1794) tiene su base en la consideración de que el graffiti antiguo es una evidencia de la depravación moral o de la decadencia de las culturas. A esto se añade que desde esa nueva sensibilidad preocupada por la conservación íntegra de los restos del pasado histórico o de la protección de la propiedad pública o privada, que se consolida socialmente con una mentalidad ilustrada, edificada sobre el mito racionalista del progreso ordenado, no se es consciente de que el graffiti consiste en un fenómeno cultural revulsivo, asociado con el desarrollo y el asentamiento de la civilización, aunque no tenga cabida en un proyecto formalista. No es extraño, por tanto, que se prodiguen los estudios de graffiti carcelario (Davitt 1885; Horsley 1887; Laurent 1890; Lombroso 1893, 1894), delictivo (Ellis 1903), de letrinas (Reiskel 1906: 244-246), homosexual (Praetorius 1911: 410-422),



psicopatológico, etc., en los que se contempla el graffiti como una curiosidad excéntrica o pintoresca o una anomalía cultural, producto aberrante de seres antisociales<sup>1</sup>.

Aunque la estimación estética del graffiti sea bastante anterior (Töpffer 1848), es en el siglo XX, cuando el graffiti empieza a considerarse seriamente desde su virtualidad artística, incluso fuera del ámbito occidental (Walker 1959: 193-200). En este sentido, el ensanchamiento de la cobertura de los estudios culturales y literarios, para acoger una serie de expresiones creativas hasta entonces no consideradas válidas como representativas de la cultura, hace que el graffiti se evalúe más que como motivo como un medio de expresión a tener en cuenta tanto por sus cualidades semióticas como estéticas. Así, tenemos en la aproximación de las Vanguardias hacia lo primitivo y hacia las notas características del paisaje urbano cotidiano una primera apertura a la artisticidad del graffiti. Posteriormente, de la mano de los movimientos contraculturales surgidos durante la Posguerra mundial, el aprecio de la autenticidad y la sinceridad emocional, la presencia viva, la fuerza descarnada, la transmisión inmediata, libre, etc., y la huida de la hiperinstitucionalización y del mercado del mundo del arte favorece el acercamiento respetuoso por artistas e intelectuales hacia las expresiones estéticas de culturas ajenas a la occidental y a las manifestaciones marginales, subculturales o aculturales de nuestra propia cultura. Es por

---

<sup>1</sup> Hay que advertir que con el tiempo se ha corregido esta especial visión de las tipologías escatológica (Kinsey, Pomeroy y Martin 1953; Dundes 1966: 91-105; Farr y Gordon 1975: 158-162; Reich, Buss, Fein y Kurz 1977; Alexander 1978; Gan 1978; Bates y Martin 1980: 300-315; Bruner y Kelso: 1980: 239-252; Arluke, Kutakoff y Levin 1987: 1-7), homosexual (Sechrest y Flores 1969: 3-12; Sechrest y Olson 1971: 62-71), delictiva o carcelaria (Prinzhorn 1926; Fenn 1969: 419-423; Brown 1978: 46-48), interesando otros enfoques menos deterministas. Por tanto, puede decirse que a mediados de nuestro siglo el prejuicio de aberración biocultural que recae sobre las tipologías señaladas, aunque persista ocasionalmente, parece superarse en los ámbitos académicos.

ello que el graffiti se abre un hueco en el ordenamiento artístico o *pantalla artístico-cultural* de nuestro siglo, con etiquetas de conjunto como *Outsider Art* (Arte marginal) o *Art Brut* (Arte crudo), antes de que el *Graffiti Movement* irrumpiera con entidad propia tanto en el paisaje urbano internacional como en la panorámica cultural. La envergadura de este fenómeno social y su peso en el concierto cultural de nuestro tiempo, testimoniados por autores como Herbert Kohl y James Hinton [1972], Norman Mailer [1974], Jean Baudrillard [1974], Nathan Glazer [1979], Frank Popper [1980], Suzi Gablik [1982], Craig Castleman [1982] o Henry Chalfant [1983/4] entre otros, hacen que tenga que estimarse el graffiti desde su faceta como medio de expresión artística, tanto para artistas profesionales como para individuos sin cualificación oficial para operar como artistas.

En este mismo clima de apertura, durante los años 70 y 80 el interés por la cultura de masas acrecenta la dignidad académica de este área de estudio, desde su enfoque semiológico y sociológico, incluido en la Sociología del Arte. De este modo tenemos en España el reflejo de esta línea de investigación en el trabajo de autores como Román Gubern [1987], Juan Antonio Ramírez [1988] o Joan Garí [1995], que parten del interés académico que disfruta durante los convulsos años 70 el graffiti social y político en España (Ramírez 1974: 15, 16, 22, 45, 46; Arias 1977; Gan 1978).

En definitiva, se estima el graffiti como un medio de comunicación y expresión afincado sólidamente en la Cultura Occidental durante siglos, aunque no sea exclusivo de ésta. En sí se trata de un fenómeno lingüístico, con una función

expresiva y autoafirmante, ligado inseparablemente a los procesos de oficialización del lenguaje y estrechamente al desarrollo urbano y a la alfabetización general de la sociedad, que se manifiesta por medio de una desbordante sucesión de tipologías. Sus agentes se encuentran entre los marginados sociales o los individuos o colectivos no identificados con el sistema imperante, sin acceso o deseo de acceso a sus cauces oficiales de comunicación o a la búsqueda de un medio de expresión espontáneo e inmediato, con un valor de rebeldía.

No obstante, la exacerbación del graffiti como medio popular de expresión o de protesta en el espacio público a la que asistimos en los últimos tiempos y que tiene en el *Graffiti Movement* su buque insignia es una exigencia propia de la presente cultura de masas y un producto del desarrollo tecnológico-industrial. De este modo, el hipertrófico desarrollo de la Mediasfera, en especial de la Iconosfera, y el desarrollo de la Grafitosfera constituyen dos líneas isostásicas, dos líneas que buscan su equilibrio dinámico a través de una excitación mutua. Igualmente, el diálogo entre la altacultura y la bajacultura a través de la cultura de masas, bajo el signo del espíritu democrático, sirve de acicate a la lucha por la conquista de una consideración digna de las manifestaciones subculturales, como modelos legítimos de desarrollo cultural, aunque sea a costa de tomar posturas contraculturales.

Tras esta eclosión del graffiti como medio de expresión, consecuente con la densificación iconográfica de los tiempos contemporáneos, se encuentran una serie de factores: la nueva actitud ciudadana de participación en el medio urbano, la

reacción de las subculturas urbanas a los procesos de aculturación ejercidos por una cultura oficial sin un arraigo efectivo, la búsqueda de unos medios de comunicación alternativos a los institucionales, más accesibles y en los que se produzca una verdadera intercomunicación, la exigencia del desarrollo informal de las capacidades creativas, la denuncia de la inutilidad funcional de las administraciones públicas, la autoafirmación del individuo por medio de la acción, el enunciado, la transgresión, etc.

El principal factor -a mi juicio- lo constituye la aparición de una nueva actitud ciudadana en torno a los años 60, que supone una alteración de los procesos de regulación de las tradicionales formas de manifestación social en los ámbitos urbanos contemporáneos. Se asiste a lo que Gillo Dorfles denomina «reconquista de la calle como escenario» (Dorfles 1988: 13-16) e, incluso, se plantea -como puntualiza Frank Popper- la conquista del nuevo espacio suburbano (Popper 1989: 237-293). Una conquista novedosa por su envergadura que ejemplifica como nada el Subway Art. Esto es, se reivindica por la ciudadanía una vida de calle que se va relegando paulatinamente con el modelo de civilización occidental y que la vida moderna amenaza gravemente en pos del Orden y la Seguridad. Una forma de vida que es víctima de una auténtica institucionalización de su manifestación espontánea y que parece condenarse a su virtualización bajo el imperio tecnológico-industrial, donde parece que el destino del ciudadano es su televivencia en reclusión doméstica. Así, se reclama el derecho de uso del espacio público, una vida callejera en la que pueda establecerse un intercambio comunitario en unos términos humanizados, que incluya acciones

rituales, teatrales, festivas, lúdicas, etc., sin mediaciones interesadas o alienantes. Esta reacción popular, focalizada y hasta polarizada en el activismo juvenil, va a tener el consiguiente y lógico eco en los ámbitos artísticos, pero lo que le da una sólida entidad como fenómeno social y estético, con un auténtico talante subversivo es que esta iniciativa surja de unos activos sectores ciudadanos no vinculados con lo correctamente artístico y situados en la marginalidad cultural.

De este modo, la calle se configura como ese espacio extraoficial de comunicación, aunque no sea el único espacio público que adquiera ese valor alternativo como cauce de expresión. En palabras de Baudrillard: «la calle es [...] la forma alternativa y subversiva de los medios de comunicación de masas» (Baudrillard 1981: 164-184), allí donde el intercambio inmediato hace que la distancia jerárquica entre emisor y receptor se transforme en un interés y responsabilidad mutuos por el diálogo espontáneo, superándose la incomunicación o el dialogismo, esa intervención fingida de unos *mass media* banales y banalizadores. No obstante, las actividades discursivas de la calle no son inmunes a las estrategias de control institucional y su potencial contestario es relativo o, mejor dicho, inconstante y bastante sensible al intervencionismo mediático.

Es ahí, entre estas experiencias de calle, donde destaca la recurrencia novedosa del graffiti, gracias a su inmediatez y espontaneidad, a su impacto estético y sus cotas artísticas y el peso histórico que alcanza su presencia actual en el panorama urbano. Por otro lado, un exponente excepcional de la oscilación y el desarraigo humano, de la dislocación social y

cultural y de la búsqueda imperiosa de una salida al atolladero contemporáneo en que se debate el hombre moderno.



## INTRODUCCIÓN

El *Graffiti Movement* se origina a finales de los años 60 y alcanza España con vigor en los 80 de la mano del movimiento *Hip Hop*, renovando el discurso mural tradicional de tal manera que parece marcarse un punto y aparte. Su introducción, no obstante, no se produce en un espacio virgen o estático, ya que en Europa se encuentran una serie de desarrollos endémicos, muy ligados a los movimientos juveniles, estético-musicales o contraculturales, que calificamos de escuelas autóctonas y que, en algunos casos, establecen líneas de conexión con el graffiti de las subculturas de los U.S.A. con anterioridad a la formulación del *Hip Hop Graffiti* o advierten de la exploración plástica del graffiti o de su consideración como medio de expresión artística.

Dadas las peculiaridades sociales y urbanísticas de sus barrios y de esa base grafitera autóctona, el *Graffiti Movement* se implanta en Vallecas en el segundo tercio de los años 80 y se asienta prolíficamente. La conservación hasta la fecha de numerosas secuencias de graffiti, fruto de varias generaciones, y el asentamiento de una amplia y activa colonia de escritores le hacen especialmente interesante para abordar sobre el terreno un estudio de este tipo. De este modo, Vallecas en el contexto madrileño se erige como un excelente exponente para descubrir las claves de esta subcultura urbana, de este movimiento estético-artístico y descubrir el desarrollo cronológico, cualitativo y cuantitativo, de esta muestra

espontánea de la creación gráfica y la manifestación artística populares, ajenas a los circuitos artísticos institucionales.

En consecuencia, he estimado conveniente indagar en su proceso de asimilación, concreción y articulación específicamente a través del ejemplo vallecano y su área de influencia, pero sin cerrarme en él, para no perder la conciencia integral del fenómeno del graffiti y de esta tipología en concreto, observando su participación en un movimiento de carácter internacional. El testimonio de primera mano y la colaboración de algunos de los escritores de graffiti que desarrollan o han desarrollado su actividad en este área periférica ha sido en este sentido fundamental. En conjunto, se ha pretendido realizar una aproximación general, pero cuidadosa y con rigor, a la historia, la sociología, el proceso creativo y la estética del graffiti, intentando concretar las constantes que han marcado su desarrollo y organización y tratando de superar ciertas distorsiones periféricas, historiográficas o mediáticas, que han marcado su comprensión como fenómeno desde los ámbitos académicos.

Por otra parte, la investigación realizada, en su demarcación espacio-temporal, partía absolutamente de cero, pese a tener constancia de las labores de documentación de José Antonio Lago, profesor del I.B. Arcipreste de Hita, iniciadas hacia 1994. Este vacío fue el mayor obstáculo del proyecto, ya que requería un gran despliegue de medios que resultaba abrumador para un individuo solo. No obstante, ello también suponía el mayor incentivo, tanto por el reto que contrae como por la originalidad del proyecto. Su desarrollo día a día me iba confirmando la urgencia de dar testimonio de este fenómeno.

Es más, a lo largo del registro documental tome conciencia del imperioso establecimiento de una lucha contrarreloj por salvar del olvido numerosas piezas y conjuntos que en un abrir y cerrar de ojos eran sepultados con pintura o chupina, derribados o emparedados, destruyendo u ocultado muestras de un alto valor histórico y estético. Sin duda, 1996 fue un año aciago para el graffiti vallecano, ya que desde su inicio se desató una inusitada actividad de limpieza y remodelación de sus cascos antiguos. No obstante, los testimonios y documentos aportados se presentan como un preciado tesoro para establecer la línea de desarrollo y las características peculiares del graffiti en este excepcional barrio.

En el marco de las investigaciones realizadas en la Universidad Complutense de Madrid y con respecto al graffiti contemporáneo de Madrid, sólo tengo constancia del proyecto de tesis doctoral de mi compañero de departamento, Manuel Morala Maristegui, dirigido por el profesor Jaime Brihuela Sierra y de la realización de una tesis doctoral por Ángel Arranz Rojo: Graffiti en Madrid: enero 1965-junio 1994, dirigida por Mariano de Blas Ortega y aprobada el 23 de marzo de 1995 en la Facultad de Bellas Artes de dicha universidad. Aunque tuve la ocasión de consultar dicha tesis, al ser tan próxima en su encuadre, al percibir la implicación activa de su autor en el mundo del graffiti y tratando de evitar una influencia perjudicial por posibles deficiencias metodológicas y de encuadre y conforme al espíritu de primar la aproximación directa a las fuentes originales opté por no tenerla en cuenta en la documentación de esta investigación. Sí he considerado como básica la realización por mi parte del trabajo de investigación El graffiti en la Ciudad Universitaria de Madrid, 1997-1998

(dirigido por Jaime Brihuega Sierra y defendido y aprobado el 4 de junio de 1998), inscrito en el programa de doctorado cursado. Esta investigación sirve como base de prueba metodológica y como avance documental al permitir el trazado de la cartografía y caracterología del graffiti contemporáneo.

## METODOLOGÍA

Dados los objetivos de esta investigación se procede a delimitar dos líneas de acción compatibles y complementarias. Una consistente en trabajo de campo, en la que se aplican técnicas próximas a la metodología etnográfica y arqueológica, apropiadas para el análisis de objetos de estudio de naturaleza efímera, procesual o conceptual y culturo-material; y otra que se basa en la consulta de fondos documentales ya existentes sobre graffiti. Ambas líneas confluían en el trabajo de procesado de las informaciones que suministran.

## 1. Trabajo de campo

Puede desglosarse en dos labores principales. La primera de éstas tiene por objeto obtener testimonios directos de informantes o de los propios escritores de graffiti del barrio. Es sin duda lo más complicado de conseguir, pero, aparte de lo más satisfactorio y gratificante, también es una fase imprescindible de querer abordarse con garantías de propiedad investigaciones de esta clase.

Dado el carácter clandestino del graffiti y el que fuese ajeno a este mundillo, me ví obligado a intentar establecer contactos de modo indirecto, a través de intermediarios. Ya que considero fundamental el contacto en persona<sup>2</sup>, recurrí a este medio seguro de aproximación, aunque resultase útil a largo plazo. De todos modos, también se prueba con un acercamiento directo, en una de las dos ocasiones que pude contemplar de modo accidental la actuación *in situ* de unos escritores durante el primer cuatrimestre de investigación. Esta vía también resultó exitosa, pero gracias a que ya se tenía conocimiento previo de mi actividad por parte de estos escritores. En conclusión, se tardan cuatro meses desde el inicio de la investigación en poder establecer contactos directos (marzo de 1996), durando la recopilación de testimonios orales (entrevistas) y visuales (seguimiento de procesos de ejecución) de marzo a mayo de 1996. Los escritores contactados pertenecen a tres grupos (CZB, Los Reyes del Mambo y ZSL) y a dos

---

<sup>2</sup> Devon D. Brewer también recurre a la recogida de documentación por correo junto a la personal (Brewer 1992: 190). Sin embargo, no suele ser un medio habitual en estos estudios.



generaciones distintas, lo que se correspondía con una posición más centralizada de los veteranos en el mundo del graffiti. En definitiva, en 1996 me relaciono con unos quince escritores de los que entrevisté a siete, tres de ellos de la *old school*<sup>3</sup>.

Sobre las entrevistas realizadas con estos escritores cabe resaltar su positiva disposición a colaborar y los excelentes resultados, ya que me suministraron valiosísimos testimonios de primer orden acerca del mundo del graffiti *alla americana*. En ocasiones confieso que me abrumó el clima de confianza y confidencialidad que se establecía tras aquel referido preámbulo de contacto, distante y reservado. Pero, sin duda,<sup>es</sup> la fuente más contundente. No obstante, estas entrevistas mostraron que hay que prever ciertos inconvenientes que surgen en el momento de analizar la información suministrada tal y cómo detallo en el siguiente punto.

En cualquier caso, sus testimonios son utilísimos a la hora de evaluar los datos obtenidos en la segunda labor de campo y en la segunda línea de acción. El contraste de sus informaciones permite corroborar conclusiones derivadas del análisis de los datos recopilados, corregir falsas apreciaciones -fruto del desconocimiento de ciertas variables y

---

<sup>3</sup> Por su valor documental se añaden dos entrevistas sostenidas en mayo y junio de 1998 con dos escritores veteranos: KOAS del antiguo RSK y KAMI del TFP.

También habría que destacar como fuentes de información las Jornadas Cinematográficas de Historia del Arte Contemporáneo "*El Graffiti Movement a través del cine: registro e imagen de una subcultura urbana*", dirigidas y organizadas por mí y celebradas en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid (9/10-12-1997); y las Jornadas de Historia del Arte Contemporáneo "*1968-1998: 30 años de Contracultura*", codirigidas y coordinadas por mí, Vicente Alemany y Manuel Cabrera, organizadas por Cineforum y celebradas en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid (20/23-4-1998). Así como las actividades realizadas con motivo del intercambio de escritores de graffiti entre Dortmund y Madrid, organizado por la *Auslandsgesellschaft* y la A.C. José M<sup>a</sup> de Llanos, dentro del programa "*La juventud con Europa*" de la Unión Europea (16/23-5-1998).

códigos- y depurar algunas de las propias apreciaciones de los escritores, especialmente las históricas.

La segunda labor consiste en el registro gráfico (cartografía, fotografía y dibujo) con el fin de documentar el graffiti de interés, localizar conjuntos, catalogar grupos o escritores pioneros o importantes, etc. En este aspecto, primero se procede a la prospección escalonada de los barrios de Vallecas (noviembre 1995-febrero 1996), registrando aquellos enclaves con presencia de graffiti o murales de las siguientes tipologías: de cuño americano, social o cultural y político (mapa 1); y determinando en qué áreas se ubican los núcleos de actividad tanto primitivos como vigentes, a través de la datación de enclaves (mapa 2). Los enclaves de graffiti o murales implican en todos los casos la ejecución de composiciones, la introducción de imágenes o la rotulación de textos -que en el caso del graffiti de cuño americano acoge a aquellos tipos que van desde el *throw-up* hasta toda una amplia variedad de piezas murales-. En este registro se omitieron los murales realizados en espacios cerrados o acotados, así como las decoraciones de fachadas de comercios, guarderías, locales de ocio, etc., salvo de tratarse de intrusiones grafiteras de cuño americano o de murales de *graffiti style*.

Por tanto, este reconocimiento superficial del terreno resulta necesario para determinar qué áreas merecen, por darse una concentración especial de la actividad grafitera o por la proliferación de determinados tipos de graffiti, una atención más detallada y localizar los conjuntos de mayor interés por su calidad con vistas a la apertura de catas, así como descubrir su red de distrución<sup>16</sup> espacial. De este modo, se facilita la

apertura de cuatro catas específicas, en las que realizo una observación detallada e intensiva con un seguimiento puntual o temporal (catas N1, N2, SD1 y P1). Igualmente, opto por registrar las piezas de la franja ferroviaria central de Vallecas (Entrevías - Pueblo Vallecas - Santa Eugenia) y explorar visualmente la estación de Atocha RENFE y la franja ferroviaria sur<sup>4</sup>.

CATAS	PERIODO	PROCEDIMIENTO	OBJETIVO
NUMANCIA 1 (N1)	Nov - Dic 1995	Seguimiento puntual. Documentación intensiva y selectiva (fotografía y anotación de datos secundarios)	Catalogación de tags vallekanos
NUMANCIA 2 (N2)	Dic 1995 - Jul 1996	Seguimiento temporal. Documentación intensiva y selectiva (fotografía)	Registro del graffiti vinculado con el Callejón de los ASN
SAN DIEGO 1 (SD1)	Nov 1995 - Jul 1996	Seguimiento temporal Documentación intensiva (fotografía)	Seguimiento de la coexistencia de distintas modalidades de discursos pictóricos
PORTAZGO 1 (P1)	Ene - Jul 1996	Seguimiento temporal. Documentación intensiva (fotografía y dibujo)	Seguimiento trabajos de los CZE y obtención de datos sobre los procesos de ejecución

Catas establecidas en el área prospectada (véase mapa 1).

<sup>4</sup> El ferrocarril metropolitano se desestimó en este seguimiento al haber mostrado una escasa relevancia para el estudio. Sin embargo, me serví de él para valorar la vigencia de la actuación de algunos escritores, así como comprobar la visita reciente de escritores de otras áreas foráneas. Igualmente, se fotografiaron algunas muestras puntuales por su interés ilustrativo y testimonial.

## Inconvenientes del registro gráfico

El sistema principal de documentación de graffiti empleado fue la fotografía de color. Este sistema permite inmediatez y comodidad, para una tarea que exige prontitud, dada la extensión del área a prospectar y el carácter efímero del objeto de estudio. Sin embargo, se aprecian ciertos inconvenientes que es conveniente advertir:

A) Se depende a la hora de ejecutar las fotografías de que no haya unas condiciones meteorológicas adversas, sobre todo lumínicas, así como de operar durante momentos del día de baja concurrencia de viandantes y escaso movimiento viario. Entiendo como condición vital que dicha labor pase lo más desapercibida posible, sobre todo a ojos de los agentes de unas manifestaciones que pueden verse alteradas en su dinámica habitual, especialmente en las catas establecidas para un seguimiento diacrónico. Las reacciones (evasivas o excitantes) que pueden suscitarse son imprevisibles y por ello no resulta conveniente provocarlas con la indiscreta ostentación pública de esta labor.

B) Dado que corrientemente los graffiti se realizan sobre propiedades privadas -aunque se fotografíe desde el espacio público de la calle-, es frecuente levantar suspicacias entre propietarios, inquilinos, vecinos o testigos. Sobre todo, cuando el documento se encuentra sobre puertas, zonas de ventana, portales, vehículos... (catas N1 y N2), y menos e, incluso, nulamente, cuando se encuentra en medianas, muros o pretilos de áreas abandonadas o espacios abiertos (catas N1, SD1 y P1). Sin embargo, en algunos lugares abandonados (cata N1), puede percibirse el recelo de vigilantes de seguridad -seguramente por la notable presencia de *okupas* en la barriada-; de individuos marginales o en situación ilegal.

También debe señalarse que a partir del atentado terrorista de E.T.A., producido el día 11 de diciembre en la Avda. Peña Prieta, por respeto al vecindario y en previsión de proteger la integridad de la investigación y del investigador, fue necesario obrar con cautela después de una semana de suspensión de la actividad de campo en la cata N1.

Los efectos de este atentado obligan al derribo del bloque perteneciente al nº 18 de la Avda. de Peña Prieta antes de que se registraran sus laterales, correspondientes a las calles de Francisco Iglesias y Emilio Ortuño.

C) El mismo sistema fotográfico obliga a captar el documento desde unos criterios mediatizados (fragmentarismo, composición cuadrangular, toma subjetiva) y unas limitaciones técnicas (prestaciones del modelo de cámara, distorsiones de imagen, alteraciones cromáticas, exceso o déficit de luz, etc.) que pueden alterar la naturaleza del objeto a registrar y estudiar o reducir su potencialidad informativa. Para salvar estos inconvenientes, se recurre, cuando hay que determinar las características de elementos como el conjunto, el soporte, el color, el trazado, etc., al cotejo y la confirmación por contemplación directa. Igualmente lo recóndito de su ubicación o la presencia de obstáculos frontales para su registro motiva mil y una peripecias tácticas para obtener una panorámica aceptable.

D) El alto volumen de documentos a registrar puede perjudicar el mismo registro documental, sobre todo al ser de naturaleza menuda o muy efímera, y resulta difícil prever la acción restauradora de los vecinos (remozamiento de fachada). Esta limitación, no obstante, se debe más al carácter individual de la investigación y a las carencias presupuestarias -que obligaban a un ritmo escalonado y lento de los registros y una discriminación previa de lo documentable- que al sistema y los medios empleados.

E) La ubicación de graffiti en enclaves que requieren para acceder de permisos específicos, supone un obstáculo cuando no se consigue, se traba la expedición de éste o se obstaculiza su efectividad<sup>5</sup>. En algunos casos se procede a su obtención indirecta o ilícita, en otros se omite su registro, si resulta irrelevante.

---

<sup>5</sup> El 10 de abril de 1996, Victorino Olloqui, jefe comercial de la Gerencia de Cercanías de Madrid, me expide autorización para visitar las dependencias de la red y proceder al registro gráfico de graffiti. Este permiso es efectivo y de gran utilidad. No obstante, el 24 de mayo, M<sup>a</sup> Angeles Martín, jefa de imagen, edición, documentación y audiovisuales de la Dirección de Comunicación Corporativa y Relaciones Institucionales, me expide una autorización para registro gráfico que no sirve para nada o, al menos, a ojos de a quienes se presenta. Igualmente, en mi requerimiento informativo acerca de la existencia de documentación sobre graffiti en alguna dirección de RENFE, se me indica la imposibilidad de confirmar este extremo y, ante mi insistencia, se me da la callada por respuesta, a pesar de estar acreditado, como acaeció en la estación de Atocha RENFE.

Por otro lado, a finales de junio de 1996 solicito autorización para acceder a los fondos documentales de la televisión local de Vallecas Tele K, con objeto de recabar testimonio de algún graffiti desaparecido y previendo que atajaría o completaría aquel registro que requiriese de una autorización específica. Aún espero respuesta.

F) A la hora de registrar procesos de ejecución o de percepción, la fotografía se presenta como un medio limitado. Sin duda, la documentación de las fases de ejecución de piezas o del efecto perceptivo del graffiti en las franjas viarias necesitan de un medio videográfico del que se carece.

Respecto al registro de comunicaciones orales, el sistema sólo presenta dificultades serias a la hora de transcribir las grabaciones y analizar sus informaciones. En concreto, me refiero a la transcripción de la pronunciación de algunos nombres, de los matices de expresión, de alusiones extratextuales en el contexto de la entrevista, etc., y a la descodificación del argot -cuya lectura polisémica juega un papel fundamental en la aparición de interpretaciones equívocas-, la inclusión de informaciones interesadas o autoprotectoras, la inexactitud o parcialidad de datos, las medioverdades, las estereotipaciones, etc. Sin embargo, la grabación ofrece en general excelentes resultados, ya que facilita la revisión y el análisis de los testimonios. Por otra parte, este medio no genera desagrado entre los informantes, cuyas entrevistas son grabadas siempre con su conocimiento y consentimiento.



## 2. Fuentes complementarias

Paralelamente, se procede a compilar documentación procedente de referencias bibliográficas o periodísticas sobre graffiti en distintos fondos:

Biblioteca de la Facultad de Ciencias de la Información (UCM),  
Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes (UCM),  
Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia (UCM),  
Biblioteca de la Facultad de Sociología (UCM),  
Biblioteca Nacional,  
Biblioteca del M.N.C.A. Reina Sofía,  
Hemeroteca Municipal.

Igualmente se recurre a la consulta de fondos gráficos particulares, propiedad de escritores o el recopilado por mí mismo (fotografías, fanzines, videofanzines, carteles, etc.), y al servicio de Internet.



# I. EL GRAFFITI Y EL NUEVO GRAFFITI

## 1. Definición del término graffiti

Antes de abordar la cuestión de qué hemos de entender por graffiti newyorkino o de cuño americano, por *Hip Hop Graffiti* o por *Graffiti Movement*, es inevitable que, en primer lugar, trate la problemática que entraña en sí el empleo del término *graffiti*. Esto ha de ser así para mantener una perspectiva integra del fenómeno y en previsión de que un acercamiento pormenorizado hacia una de sus formulaciones y tipologías más contemporánea nos genere una visión integrista que nos haga perder el verdadero encuadre del fenómeno. Además, se procurará con ello alcanzar una definición genérica satisfactoria para su aplicación presente.

En general, a diferencia de su restrictivo uso original en Epigrafía, el empleo actual del término *graffiti* es bastante amplio. Esto es así por cuanto que la comprensión y la evolución y expansión del fenómeno del graffiti, conforme a la dinámica histórica, ha obligado a actualizar continuamente su definición, trascendiendo ese primitivo ámbito arqueológico donde hizo fortuna (Leandri 1982: 5; Garí 1995: 27). Igualmente, ha influido su consideración académica como objeto de estudio, viéndose cómo su inserción entre los objetos de estudio de tal o cual disciplina reporta la apertura de nuevos horizontes a su entidad como concepto.

En principio, todas las definiciones consultadas de este término resultan parciales o incompletas por su especificidad, por su dependencia de prejuicios puntuales o por responder al interés particular de ciertos autores. Es más, en los casos en los que se produce una aproximación bastante adecuada, se eluden ciertos aspectos esenciales, como la ilegalidad o el vandalismo o su desarrollo en un marco urbano, de notable alfabetización. Esto y cierta discrepancia en el uso y la forma del término<sup>1</sup>, complicada con la divulgación coloquial de este cultismo, ha motivado que todo aquel estudioso del graffiti inicie la exposición de sus trabajos con un capítulo dedicado a explicar por qué opta por utilizar tal forma lingüística o tal definición.

Tradicionalmente, en su originaria aplicación epigráfica y arqueológica<sup>2</sup>, el término *graffiti* englobaba a todo aquel signo dibujado o grabado sobre la piedra. Pero, posteriormente asistimos a la ampliación paulatina de su contenido y de sus enfoques explicativos (máterico-accional-discursivo), tratando de poner al día una definición que se queda corta a la hora de abordar ciertos aspectos o al presentarse como una excelente etiqueta para clasificar nuevos y próximos fenómenos

---

<sup>1</sup> Se ha consensuado de modo internacional el empleo de este sustantivo italiano en su forma plural: graffiti (del verbo: *graffiare*). Su empleo es invariable para ambos números, aunque coloquialmente se diga "graffitis" en su pluralización, atendiendo a las reglas castellanas de formación del plural de modo conceptualmente redundante. Así-mismo, he optado por emplear la forma *graffiti* y no su traducción castellana como *grafito*, por el carácter internacional del término y por el valor cultural, simbólico o emblemático en algunas ocasiones, que ha adquirido esta forma gráfica. También he optado por escribir las variantes castellanas del vocablo graffiti con una única efe (p. ej., grafitero), salvo *Graffitismo*.

<sup>2</sup> El primer autor del que tenemos constancia que empleo el término fue Antonio Bosio en el siglo XVII. Sin embargo, son los estudios del jesuita Raffaele Garrucci los que generalizan su uso, ya que otros autores, aún ocupándose del graffiti pompeyano, no se sirven de este término, como es el caso de Christophorus Theophilus de Murr. De este modo, su divulgación académica internacional tiene un mayor énfasis en los siglos XIX y, sobre todo, XX con la publicación de estudios y catálogos arqueológicos.

emparentados, desde cierta actitud esnobista por parte de algunos investigadores. Incluso, esta revisión del concepto trae consigo la revisión retroactiva de la aplicación del término que parece verse limitado a un contexto específico de desarrollo sociocultural, con un grado de alfabetización generalizado y con la fijación de una disyuntiva entre una cultura oficial y otra u otras contestatarias o no consentidas, o sea, la existencia de una marginalidad social y de una marginalidad de la escritura (Oliver 1997: 40).

En 1979, Joaquim Bols aplica el término sólo a las inscripciones de índole personal, con un mensaje de talante, acaso, interpersonal (no social: político o comercial); anónimas y habitualmente en un medio urbano o aquellas que testifican la presencia de su autor en algún lugar<sup>3</sup>. Nos quedamos sin saber si procede incluir cualquier tipo de dibujo, aunque claramente especifica el carácter de escrito. En otros puntos da más libertad al contenido clasificable al utilizar fórmulas como «...muros u otros lugares» o «...desafíos, emblemas, etc.»

Guillermo Fatas y Gonzalo M. Borrás se refieren al término *grafitos* (graffiti), desde un enfoque historiográfico, como productos de visitantes (sic) que exclusivamente expresan sentimientos, ofensas, invocaciones o fechas y se ubican en paredes de edificios<sup>4</sup>. Así, también lo viene a definir como

---

<sup>3</sup> «Inscripciones anónimas que aparecen trazadas sobre los muros u otros lugares, preferentemente en los ambientes urbanos. No se trata de las pintadas de cariz político, ni de los anuncios publicitarios de tipo casero, sino ante todo de los escritos de índole personal: declaraciones de amor, amenazas, desafíos, emblemas, etc. Por extensión, se aplica a toda inscripción realizada con ánimo simplemente de testificar la presencia de su autor en un lugar determinado.» (Definición de Joaquim Bols, en Aguilera 1979: 257).

<sup>4</sup> «Grafitos (graffiti): También llamado así, del latín. Inscripciones, letreros, etc., que se encuentran en las paredes de los edificios y que expresan sentimientos, ofensas, invocaciones o fechas. Hechos por los

anónimo y no integraría las firmas, frecuentes desde la aparición del fenómeno del *tourism*, pero con prácticas antecedentes de sobra conocidas en el ámbito de los estudios antiguos que se caracterizan por inscribir el nombre de su autor exclusiva o principalmente (Morenilla 1997: 45; Valeza 1991, Oliver 1997: 36) y muy próximas -salvando la vivencia religiosa- al fenómeno de las peregrinaciones, ya en la Alta Edad Media, o del graffiti carcelario (Gimeno 1997: 22); a las que podría parecer que hace referencia con su puntualización como «hechos por los visitantes especialmente en lugares de veneración, prestigio o visita frecuente», y que afectan a los objetos de estudio de la Arqueología, la Epigrafía o la Paleografía<sup>5</sup>.

En los años 80, la apreciación acerca de que puede entenderse por graffiti parece alterarse un poco. José Luis Morales viene a concretarlo como inscripciones y dibujos anónimos (sic) trazados sobre muro o pared y, además, alcanzan una artisticidad con el *Pop Art*<sup>6</sup>. En esta misma línea, Estela Ocampo también los concreta como inscripciones o dibujos parietales, resaltando el aspecto obsceno y su visualización pública y que han sido empleados por artistas norteamericanos como medio de expresión desde alrededor de 1985<sup>7</sup> (datación en

---

visitantes especialmente en lugares de veneración, prestigio o visita frecuente.» (Fatas y Borrás 1990: 123-124).

<sup>5</sup> Aunque sea tentador establecer una relación directa entre estas prácticas y el *tagging*; la intencionalidad e interés personal, el despliegue de medios, la puntualidad o frecuencia de su acción, los contextos históricos, la motivación, etc., de estos precedentes no coinciden plenamente con su génesis, formulación y ejercicio.

Por otro lado, resulta chocante que autores que se ocupan del graffiti actual aún incluyan en la definición genérica del graffiti el condicionante del anonimato sin matizar siquiera (Marconot 1995: 8).

<sup>6</sup> «Graffiti: inscripciones y dibujos anónimos trazados sobre muros y paredes y que encuentran una dimensión artística con el "pop".» (Morales y Marín 1982: 153)

<sup>7</sup> «Graffiti: (it. dibujos arañados) Dibujos o inscripciones, a veces obscenas, realizados en paredes que habitualmente están a la vista del

cualquier sentido inexacta, por otra parte). Estas generales y breves definiciones que se desligan del peso de las connotaciones epigráficas o arqueológicas da en la clave para comprender el cambio conceptual que ha operado sobre el término: los movimientos de vanguardia o la transvanguardia. El graffiti se ha convertido en materia artística a través de sus valores estéticos, por sus implicaciones léxicas y como canal popular de comunicación. En este caso, se incluiría el graffiti de cuño americano e, incluso, impropriamente el Graffitismo.

No obstante, la comprensión del fenómeno como discurso es el que abre la posibilidad de formular una definición que contente por su pragmatismo. Leandri realiza una explicación tripartita donde aborda el graffiti desde sus vertientes objetual, procesual y discursiva (Leandri 1982: 3; Garí 1995: 25):

a) *«Toda inscripción efectuada sobre un lugar, normalmente a mano alzada, con la ayuda de instrumentos variados que no están, ni jurídicamente ni formalmente, destinados a ese uso».*

b) *«Puede tomar carácter de juego, de rito o de simple vehículo de información» y «transgrede a menudo una prohibición: por el mismo hecho de la escritura, por su contenido o por ambas cosas».*

c) *Se sirve de «todos los recursos del lenguaje humano», mayoritariamente anónimo, y se configura como «un medio de comunicación no institucional».*

De este modo, frente a anteriores intentos, la explicación de Leandri resulta bastante satisfactoria. Indudablemente el

---

*público. Hacia 1985 un grupo de artistas norteamericanos utiliza el graffiti como medio de expresión en las paredes del metro o en lugares públicos.* (Ocampo 1992).

graffiti newyorkino se acopla perfectamente a cada una de las puntualizaciones explicativas enunciadas por él.

Sin embargo, Joan Garí, que objeta a Leandri la carencia de «una justificación convincente del papel que juegan en el muro los elementos icónicos y los elementos verbales o alfabéticos», trata de construir la definición definitiva, partiendo de su virtualidad comunicativa, con objeto de poder amoldarse a un amplio abanico de tipologías:

*«Llamamos graffiti a un código o modalidad discursiva en el que emisor y receptor realizan un particular diálogo -desde el mutuo anonimato- en un lugar donde éste no está permitido, construyendo con diferentes instrumentos un espacio escriturario constituido por elementos pictóricos y verbales en osmosis y amalgama recurrente»*

(Garí 1995: 26)

A esta definición, cabe objetar la puntualización de nuevo del anonimato que es generalizar un aspecto que parcialmente se rompe y que a menudo se viene a confundir con la clandestinidad<sup>8</sup>. En numerosos casos se sabe quien realiza el graffiti y éste está firmado con el nombre o pseudónimo de su autor -conocido en ciertos círculos, a cuyos miembros en ocasiones se dirige declaradamente, como sucede en el graffiti

---

<sup>8</sup> En este momento convendría comentar que en ocasiones las definiciones resultan deficientes, porque las mismas manifestaciones grafiteras no siempre presentan un cuadro de características completo, afin a la definición modelo del graffiti. Hay muchos elementos tradicionalmente considerados como definidores del graffiti que con frecuencia no se cumplen. Armando Silva, al distinguir las valencias que conforman este sistema de comunicación y los imperativos que lo condicionan (Silva 1988: 27-32), resalta tres valencias básicas indispensables de las siete consideradas: la marginalidad, el anonimato y la espontaneidad. La carencia de uno de estos tres elementos básicos convierte al graffiti en un graffiti de pobre cualificación. Luego, dentro de esta categoría se distinguirían tres clases según la valencia ausente: si faltase la marginalidad estaríamos ante una información mural, si fuera el anonimato, ante un manifiesto mural y si fuese la espontaneidad, ante un proyecto mural (Silva 1988: 31-32).

No obstante, un graffiti no dejaría de ser graffiti por no ser anónimo o formase parte de un proyecto, como demuestra el graffiti de cuño americano. Pero eso sí, el requisito de moverse en la marginalidad aparece como el más potente de los tres y es lo que genera en ocasiones las reticencias de considerarlo, por ejemplo, algunas modalidades próximas al graffiti político o al publicitario o comercial dentro del graffiti en general.



*alla americana-*, con el de un grupo u organización o con el nombre de un personaje célebre, al que supuestamente se atribuye el mensaje escrito. Por lo demás y gracias a que elude puntualizar aspectos accidentales que tocan aspectos como la manualidad, lo tecnológico o entrar en peculiaridades tipológicas, es muy aceptable en un sentido general.

Por tanto, los rasgos definidores que distinguen al graffiti se pueden resumir en:

- a) es un medio de expresión o comunicación no institucional<sup>9</sup>;
- b) se realiza manualmente, con auxilio o no de instrumentos, con técnicas directas o indirectas<sup>10</sup>, generalmente, sobre un soporte fijo, portátil o móvil (dimensión itineraria), estable o inestable<sup>11</sup>;
- c) puede presentar un carácter lúdico, ritual, informativo o ideológico de modo independiente o de forma combinada y
- d) su autor incurre conscientemente en la indecorosidad o la impropiedad<sup>12</sup>, en una actuación fundamentalmente transgresiva<sup>13</sup>.

---

<sup>9</sup> A esto se le podría añadir la puntualización de Juan Antonio Ramírez: «de espaldas al poder económico, político o cultural» (Ramírez 1992: 198), pero no siempre es así.

<sup>10</sup> Entre estas técnicas destaca el serigrafitti, que permite la seriación de imágenes o grafismos. También en este punto habría que comentar la posible pertinencia de incluir la práctica del pegado de recortes de prensa o revistas, incluso a modo de *collage* (fs. 169-170) o de pegatinas o calcomanías (f. 206) -no tanto de por sí, sino en un "graffiti de técnica mixta"-, o de "pintadas" indirectas (graffiti sobre pegatinas u hojas que se adhieren a un soporte), aunque se emparenten con otros discursos como el pasquín o el cartel, sobre todo en su vertiente impresa (f. 8).

Sin embargo, resulta curioso que a estas "alturas", por imperativos expresivos o de prestancia, aún se mantengan vigentes técnicas o recursos tan directos como la clásica estampación de la palma de la mano (f. 383).

<sup>11</sup> En el caso de que un escritor de graffiti trazase su firma con un chorro gaseoso en el cielo, pilotando acrobáticamente una avioneta (aerograffiti), habría que considerar el soporte como fijo (capa de aire estable, percepción estática) y la misma avioneta como un instrumento. En este sentido, cabe advertir la amplitud del concepto de instrumento y la virtualidad de los soportes.

<sup>12</sup> El principal elemento que hace que el graffiti sea algo sancionable es el uso impropio del soporte donde se ejecuta (Barthes 1986: 170).

<sup>13</sup> La transgresión por principio y sistema es el alma rectora del graffiti. Es más, pasa por considerarse a este medio como «la tradición

### 1.1. El graffiti escultórico

Parece conveniente resaltar un aspecto subestimado u omitido generalmente al abordar este tema y, principalmente, al definir el término. El graffiti tanto puede derivarse hacia un plano de representación pictórica<sup>14</sup> -el más generalizado- como tender hacia una vertiente escultórica que va desde el puro diseño inciso o el huecorrelieve hasta el bajo relieve y el altorrelieve (fs. 3 y 7). De este modo, podemos hablar de un graffiti pictórico y de un graffiti escultórico que pueden alcanzar un punto de conexión o confusión.

Dentro de este graffiti escultórico deberíamos distinguir el que se efectúa mediante la incisión (fs. 1 y 4) o el tallado de una superficie (fs. 2 y 3), mediante el modelado o moldeado de su materia (f. 4) o mediante la adición de elementos, tal cual o manipulados, a un soporte (fs. 5-7). Estos tres procedimientos se encuentran condicionados por las cualidades físicas de la materia trabajada tales como su cohesión y su

---

*discursiva más subversiva de la historia de nuestra civilización»* (Garí 1995: 260), siendo no obstante el vandalismo más pequeño posible, con un grado cero de violencia (Leandri 1982; Garí 1995: 28). Éste se define como subversión del canon que rige la distribución del escrito en el espacio urbano (Castillo 1997: 216-217), una violación de las normas establecidas socialmente para la comunicación tanto por medio de su ejecución específica (cauce ilegal de expresión, invasión de otros marcos discursivos...), o los elementos que integran la obra realizada (saturación, desmesura, feísmo, obscenidad, provocación...), como, incluso, a través del proceso que envuelve su realización (prohibición expresa del acto, obtención del material, acceso al objetivo...). Por tanto, al hablar de transgresión, implícitamente se está haciendo hincapié más que en la intencionalidad agresiva de su autor en la visión social de su acto como agresivo.

<sup>14</sup> Parece oportuno puntualizar una serie de cosas al tratar el tema de la representación pictórica. En ningún caso se procede a identificar *representación pictórica* con *representación icónica*. También, debe de quedar claro que en el graffiti no sólo se da cabida a la *escritura alfabética* o las representaciones icónicas en todo su abanico, sino que además la envergadura operativa del graffiti no supone su salida fuera de la definición genérica. De este modo, distinciones tipológicas como la establecida con la etiqueta de *picturo-graffiti*, que parten de la disyuntiva *pintura/graffiti*, son excesivas, ya que suponen un ámbito reducido de definición.

plasticidad. Así, la primera técnica se muestra más apropiada para acometer un soporte coherente o compacto (madera, piedra, cemento, arenisca, etc.), mientras que en el caso del modelado se requiere obligadamente tratar una materia deleznable, plástica o blanda (arena de playa, barro, cemento fresco, nieve, etc.) En el tercero, lo que prima es el juego que pueda ofrecer la combinación de los elementos escogidos y relacionados.

En este proceder, dos de las soluciones más habituales e ilustrativas son la construcción de figuras mediante el alineamiento o la aglomeración de piedras, palos o flores, por ejemplo, sobre suelos o pavimentos<sup>15</sup>; o, también, mediante el aprovechamiento de la ductilidad de materiales tradicionales o de nuevos materiales, como la plastilina o el chicle masticado, pegado sobre superficies parietales (fs. 5-6)<sup>16</sup>. En el último caso, no sólo habría que incluir como una acción grafitera el diseño de signos, palabras o dibujos, sino que el simple acto de pegar un chicle, en soledad o acompañado, ya supone un expresivo acto obscena y transgresivamente grafitero, con connotaciones escatológicas, ya que se emparenta y sustituye en ocasiones el recurso primario a sustancias corporales, como los mocos, la saliva, la orina, las heces o la sangre. En algunos

---

<sup>15</sup> Este proceso recuerda las populares alfombras florales o de serrín coloreado que se realizan tradicionalmente con motivo de festejos y procesiones o técnicas como el mosaico. No obstante, el particular que nos atañe es culturalmente sancionable en alguno o en todos sus aspectos.

<sup>16</sup> El graffiti chiclero ha tenido últimamente cierta repercusión pública gracias a la atención prestada por los medios de comunicación a un excepcional ejemplo que se integra dentro de las coordenadas del graffiti de cuño americano. El 19 de agosto de 1996, *La 2 Noticias* (TV2) difunde y comenta las imágenes de lo que se ha bautizado como el Callejón del Chicle (*Chewing Gum Alley*) en Alkmaar (Holanda). Un callejón decorado profusamente mediante el empleo no de aerosoles o brochas, sino exclusivamente de chicles.

Por otro lado, el recurso del chicle o de la plastilina ha de sensibilizarnos ante el hecho de que es en el entorno infantil donde se han producido las más innovadoras aportaciones en cuanto al uso de materiales en el graffiti.

ejemplos, la sensibilidad estética de sus autores llega a contemplar cualitativamente la posibilidad de jugar con las calidades que ofrecen sus cualidades físicas (color, tamaño, textura, etc.)

También cabría presuponer la existencia de un graffiti mixto, que podría definirse como graffiti escultórico cromado o policromado. Una modalidad que nos remite a la memoria el grabado rupestre y lo confuso y obsoleto que resulta esta compartimentación clásica de las artes en el contexto contemporáneo, se aplique al arte institucional que surge desde la vanguardia o a las expresiones estéticas populares.

Sin duda, mientras el graffiti pictórico se desarrolla extraordinariamente en ámbitos urbanos, el graffiti escultórico se desenvuelve preferentemente en ámbitos paranaturales (f. 7), rurales o naturales. No obstante, un excelente ejemplo de este tipo de graffiti lo tenemos documentado en el ámbito urbano a través de una fotografía de Félix Lorrio (Alpuente 18-4-1995: 4). En ella observamos dos rostros monstruosos de autoría anónima, que recuerdan la rocalla barroca, en un desmante de la calle del Comandante Zorita. Generalmente cuando se procede al tallado de una figura, se aprecia como la imaginación del autor se condiciona a elaborar unas formas que ya vienen sugeridas a priori por la materia antes de trabajarla.

Por otra parte, también cabe una actitud más convencionalmente artística. Esto es, una escultura producida del modo tradicional por un profesional, pero instalada de manera ilegal. Un ejemplo de ello, lo tendríamos en la acción del escultor Jesús Gironella, al ubicar su obra Birimbao frente al Ayuntamiento de Tres Cantos, con un sentido de protesta, en

un contencioso contractual con dicha institución. No obstante, esta acción parecía estar cubierta por un permiso temporal, lo que resta ejemplaridad (Álvarez 5-1-1996, 25-1-1996), cumplierse o no con los requisitos de marginalidad, espontaneidad o anonimato. De todos modos, este comentario nos sirve de pretexto para plantear y dejar abierta la cuestión de si, aparte de los requisitos citados, la exención de la obra o su no realización *in situ* hacen que este tipo de actos se salgan del concepto *graffiti* o sólo mermen su cualificación. Personalmente, mi estimación es que esta clase de acciones no representan propiamente una acción grafitera.

De este modo, cabe cumplimentar de la siguiente manera los rasgos que definen el graffiti:

- a) es un medio de expresión o comunicación no institucional que se sirve de representaciones bidimensionales y tridimensionales, que abarca tratamientos que van de lo netamente pictórico a lo netamente escultórico.

## 1.2. El odorograffiti

Esta modalidad de graffiti -altamente efímera- rompe con el carácter visual del objeto grafitero ya que se sirve de la producción de olores y, por tanto, ciñiéndonos estrictamente a cualquiera de las concepciones establecidas de la definición del término de las que partimos, no procedería ni siquiera su mención. No obstante, el ser consecuencia de la voluntad de un individuo, el presentarse como un medio simple de expresión o comunicación no institucional, su vinculación instrumental con otros tipos de graffiti (aerosol), su ludismo y su virtual ritualidad, codificación lingüística o ideologización y, sobre todo, su marginalidad y su fuerte intencionalidad transgresiva<sup>17</sup>, le hacen en lo accional y discursivo un exponente renovador del panorama grafitero.

Sin duda, según se desarrolle esta tendencia -que tiene un asentamiento en la tradición subcultural generalizado- y se revaloricen culturalmente ciertas experiencias sensoriales cabrá atender el reto de integrar esta modalidad dentro del conjunto de graffiti oficialmente reconocido como tal.

---

<sup>17</sup> La transgresividad del odorograffiti se fundamenta, en principio, por ser un medio menor, inusual y secundariamente menospreciado, cuando no desconocido por la gente, incluidos los propios escritores de graffiti. Esto genera que su uso resulte incomprensible u ofensivo como medio de expresión o comunicación por parecer menos noble y con una prestación más grosera que en el caso de otros medios, privilegiados culturalmente (p. ej., el pictórico o el verbal). Luego, éste implica el empleo de olores desagradables y su expulsión en recintos cerrados, resguardados, concurridos o muy próximos al receptor, condicionantes que potencien su demoledor efecto. Generalmente, el carácter sagrado o institucional del lugar dota de una significancia especialmente desgarradora y provocadora a estos golpes de mano, dotándolos de una especial irreverencia hacia las personas o instituciones implicadas y una contundente desacralización de los espacios (Arnanz 12-2-1996).

### 1.3. El infograffiti

El graffiti se ha desprendido de ese asociacionismo cultural que lo vinculaba estrictamente al muro e, incluso, con la manualidad más pura y dura. En el siglo del despegue tecnológico, contemplamos cómo los nuevos medios y las nuevas plataformas de comunicación amplían el horizonte de manifestación de las acciones grafiteras y obligan con su creciente importancia y dependencia a la actualización del fenómeno. En este sentido, Internet no sólo aparece como vía de comunicación de escritores del *Hip Hop Graffiti* que perfeccionan sus redes de comunicación nacionales e internacionales, sino que además se ofrece como un nuevo espacio de acción del graffiti. De este modo, el graffiti es utilizado por los piratas informáticos (*hackers*) como arma de ataque contra empresas e instituciones, representantes del sistema, o por algunos empleados descontentos como medio de manifestar su protesta particular.

Por lo general, se trata de acciones iconoclastas al estilo del *contracartel graffiti*, que tiene por objeto «voltear el sentido del mensaje original» (Silva 1988: 72-73)<sup>18</sup>, de mensajes críticos, testimonios de paso, bloqueos o infecciones víricas, en las que prima el componente lúdico, aunque adopten cada vez con más frecuencia también el ideológico (R.C. 12-3-

<sup>18</sup> A este respecto, dentro de los *hackers* del ciberespacio tenemos a aquellos individuos que centran su acción en el ataque a la cultura de consumo mediante la realización de lo que puede catalogarse de contrapublicidad o publicidad iconoclasta a través de los *mass media*: los *culture jammers*. En ocasiones se constituyen en organizaciones clandestinas, como *The Media Foundation* que mantiene una guerra declarada contra multinacionales como *Benetton*, *Camel*, *Nike* o *Calvin Klein* y publica desde 1991 la revista *Adbusters*, en papel e Internet (<http://www.adbusters.org>) (Celis y Saile 11-9-1998: 20-21).

1998: 7). Las páginas web, por tanto, se convierten en un objetivo excelente para emitir mensajes ajenos a la voluntad de su autor y dar rienda suelta a su imaginación transgresiva. Una interferencia semejante en buena medida a la producida tradicionalmente a diario en el medio publicitario por el grafito convencional y que tiene en la desacralización irreverente de las imágenes o en la provocación pornoescatológica una de sus más efectivas estrategias<sup>19</sup>.

No obstante, habría que proceder a distinguir el grado de transgresión propio de las acciones de los hackers habituales del de las acciones realizables por ciberterroristas o crackers. En quienes prima desde una actitud maliciosa la motivación bloqueadora o destructiva, propia del sabotaje y no del vandalismo del graffiti. En este sentido, el escritor de infograffiti político está más próximo a desembocar en este tipo de acciones.

Por otro lado, se aprecia una coexistencia bienavenida entre los escritores de graffiti que podríamos empezar a llamar tradicionales (atendiendo al soporte y a la técnica empleados) y este nuevo tipo de escritor de graffiti. Una química patente en las convenciones de hackers como el Hackit 98, celebrado del 5 al 7 de junio en Florencia (Molist 11-6-1998: 10). Ambas figuras presentan en sus motivaciones, objetivos y *modus operandi* una gran similitud, llegando a combinarse el elemento delictivo con el artístico como resulta en el caso de los

---

<sup>19</sup> Resulta curioso que sea aún recurrente el recurso de lo pornográfico como medio de provocación social y como fórmula para llamar la atención sobre otros problemas que no presentan una implicación moral sexual. En cierta medida se trata del uso salvaje de estrategias asumidas por la publicidad y el arte institucionales. Un ejemplo de este tipo de actividad infografitera pornográfica lo tendríamos en la acción del grupo HFG (*Hacking for Girlies*) contra la edición electrónica del New York Times a favor de la liberación del pirata Kevin Mitnick (Del Pino 15-9-1998).



escritores de *Hip Hop Graffiti*, aunque la figura del *hacker* se vincule comúnmente más con el movimiento *Punk* en su vertiente ciberpunk que con la cultura *Hip Hop*.

## 2. Una clasificación general de las tipologías de graffiti

El espacio urbano acoge muy distintas clases de graffiti, aunque el graffiti no sea exclusivo de este espacio. También se encuentra en ámbitos rurales de un modo autóctono<sup>20</sup> o de manera exógena. Con el tiempo se han ido apareciendo nuevos tipos por la propia evolución del fenómeno y por un mayor conocimiento de sus pormenores.

Fernando Arias es uno de los pocos autores que acometen una clasificación tipológica del graffiti (Arias 1977), que en lo esencial y desde su enfoque es válida, aunque se puede objetar su recurrencia al restrictivo término *pintada* y su parcialidad. Sería la que sigue:

---

<sup>20</sup> El graffiti rural tiene sus propias modalidades. En general son comunes con el graffiti urbano. No obstante, intentado generar una comparación con el graffiti que atendemos, destacaría una de sus modalidades: las pintadas de quintos. Normalmente, en algunos pueblos castellanos los mozos que van a ir a prestar el servicio militar se juntan para celebrar una comida o una cena. Este festejo normalmente concluye en una borrachera comunal y culmina con la ejecución de una pintada conmemorativa en un lugar vistoso, elegido al azar o ya determinado por la costumbre. En esta figurará el año y el motivo de la pintada y, a lo mejor, el nombre o mote de algunos de los mozos más destacados del grupo. Pese a lo ilegal de la actuación, estas pintadas suelen consentirse tanto socialmente como por los particulares afectados.

El carácter juvenil y su constitución como testimonio escriturario de un rito de paso al mundo adulto advierten de ciertos nexos entre las motivaciones del graffiti *alla americana* y este otro más puntual y descuidado.

1. GRAFFITI INFANTIL	
2. PINTADA EXISTENCIAL	2.1. Pintada hedonista o erótica 2.2. Pintada literaria 2.3. Pintada filosófica 2.4. Pintada antirreligiosa (y anticlerical)
3. GRAFFITI SOCIAL	3.1. Pintada urbana 3.2. Pintada rural 3.3. Pintada ecológica 3.4. Pintada cultural 3.5. Pintada laboral
4. GRAFFITI IDEOLÓGICO	
5. GRAFFITI POLÍTICO	
6. CONTRAPINTADA	

No obstante, a través de mis observaciones en el ámbito urbano, he podido determinar una clasificación del graffiti atendiendo a los diferentes contextos específicos en que se insertan (discursivos y funcionales). Esta visión general permite -bajo mi criterio- un encuadre más acertado y pormenorizado que en el caso anterior. En ella se omite figurar las correspondientes contrapintadas de cada tipo. Así pues, establezco veinte tipos generales de graffiti:

1. INFANTIL <sup>21</sup>	Dibujos varios, garabatos, monigotes, caricaturas, frases, nombres, cuentas, tableros de juego, etc., en ámbitos escolares (pupitres, percheros, libros de texto, cuadernos de tareas, pizarras, etc.), en el hogar (suelos, paredes, muebles, etc.) o en la calle (aceras, muros, mobiliario urbano, etc.) Es la tipología más común, ya que puede afirmarse que todas las personas han realizado consciente o inconscientemente graffiti en su infancia. Por tanto, forma parte del proceso del aprendizaje y desarrollo de las capacidades del niño y de su proceso de socialización. Su erradicación se plantea, pues, como un conflicto educativo y como señal de la integración social del niño.
---------------------------	--

<sup>21</sup> Este término no debe equipararse al de *graffiti escolar*, pues resultaría parcial y presupone identificar escolar con niño. No obstante, no puede negarse que el espacio escolar es un marco de desarrollo idóneo para el graffiti infantil (Deiulio: 1973: 100-104).

2. PORN-ESCATOLOGICO <sup>22</sup>	Referencias a lo genital y cóprico. Su ubicación es en servicios públicos, pero puede hallarse en centros escolares o en la calle, pudiéndose integrar también en la esfera del graffiti infantil <sup>23</sup> o del homosexual <sup>24</sup> . Es reprimido socialmente, aunque sea principalmente por su temática o el tratamiento obsceno de ésta.
3. DE OPINIÓN O PENSAMIENTO	De temática variada, se vincula a lo literario, filosófico, hedonista o humorístico. Se puede llegar no sólo a tolerar sino a promover en ciertos entornos intelectuales o culturales, subculturales o contraculturales como parte de una estética propia.
4. DEVOCIONAL O CONFESIONAL	Tiene por objeto celebrar alguna festividad religiosa o constituirse en un ejercicio de simbolización, una manifestación doctrinal, un acto de fe, una comunicación, una petición o una acción de gracias hacia lo divino desde una iniciativa personal o colectiva. Dentro de este tipo podría darse cabida a epigrafías sectarias, a menudo con un componente hermético (criptograffiti). Igualmente, algunos de estos casos podrían enlazarse con algún tipo de grafitomanía.
5. RITUAL O MÁGICO	Su trazado forma parte de una acción ritual en un contexto religioso o espiritual o tiene como objeto la intervención mágica sobre el medio o los seres vivos. Su trazado se realiza de forma no sobrenatural. Se vincula con el esoterismo y, por tanto, suele enclavarse en lo criptográfico. Tendría conexión con el graffiti infantil, porno-escatológico, el confesional o devocional, el amoroso, el de escarnio, el delictivo, el psicopatológico y el paranormal.

<sup>22</sup> Aunque la denominación de esta tipología pueda confundirse con la denominación graffiti escatológico, ambas no son sinónimos, ya que el porno-escatológico se refiere a una temática y el escatológico a un espacio de desarrollo. Es por eso que, aunque el graffiti porno-escatológico esté presente de manera importante en el escatológico, no son coincidentes, ya que en el marco de los servicios se dan otros tipos temáticos y, a su vez, el porno-escatológico no se restringe sólo a este espacio.

<sup>23</sup> Me permito subrayar que en el graffiti porno-escatológico adulto suelen perdurar características del dibujo infantil, como ilustración de esa estrecha relación entre ambas tipologías y advertencia de su establecimiento en un doble sentido (Luquet 1910 a: 196-202).

<sup>24</sup> De una u otra forma, la gran mayoría de los estudios sobre graffiti porno-escatológico lo encuadran en el espacio escatológico y en buena parte este interés se centra en la posibilidad de realizar estudios de género o comparativos de género, gracias a la segregación de estos espacios (Kinsey, Pomeroy y Martin 1953; Alexander 1978: 42-59; Gan 1978; Bates y Martin 1980: 300-315; Bruner y Kelso 1980: 239-252; Arluke, Kutakoff y Levin 1987: 1-7), y de ocuparse de la tipología homosexual en un contexto de desarrollo tradicional (Farr y Gordon 1975: 158-162; Reich, Buss, Fein y Kurz 1977: 188-191; Gan 1978).

<p><b>6. INFORMATIVO</b></p>	<p>Mensajes que tienen por objeto informar al extraño con objeto de prevenir un comportamiento perjudicial para los intereses de los moradores de una vivienda o los propietarios de una finca urbana o rústica o cualquier otro inmueble o bien mueble (graffiti apotropaico). También integra a todo aquel graffiti de señalización. Las informaciones de carácter, delictivo, intergrupar, social, político o comercial constituirían tipologías distinguidas.</p>
<p><b>7. DE ESCARNIO O ESCARMIENTO<sup>25</sup></b></p>	<p>Normalmente se realiza en la vivienda de un particular, generalmente en la fachada, a modo de denuncia pública y anónima, acusándole de chivato, esquírol, camello, indecente, sinvergüenza, etc. Reproable socialmente por el carácter infamatorio y vejatorio que tiene, normalmente desde el anonimato. También puede dirigirse contra instituciones. Se emparenta con la moderna modalidad discursiva mural del pasquín, derivada de los escritos satíricos, clandestinos y anónimos que se colocaban desde el s. XIV sobre las estatuas de Pasquino y Marforio en Roma.</p>

<sup>25</sup> El escarmiento no constituye simplemente una humillación hacia el que lo sufre, sino que implica una actitud "didáctica", o sea, se realiza «para que aprenda». Por su parte, el escarnio es siempre realizado con un afán dañino, con la intención de afrentar por el insulto o la grosería, procurando ridiculizar a la víctima como mínimo. No obstante, este graffiti al igual que puede ser directamente explícito, también puede configurar su sentido principalmente por el momento y lugar en que se ejecuta. Esto se ejemplifica magníficamente por medio de distintos episodios históricos. Así, tenemos registrada la realización de unos cuantos graffiti por la tropa imperial durante el Saco de Roma de 1527, conmemorando el acontecimiento, homenajeando al condestable de Borbón, a Lutero o al emperador Carlos V y burlándose del Papa y su curia o condenando la nueva Babilonia (Chastel 1986: 101-106). Pero, en concreto me refiero a aquellos graffiti que por el hecho especial de ejecutarse en lugares ligados estrechamente al Papado, como son las Stanze de Rafael del Vaticano, constituyen un acto de escarmiento o escarnio hacia éste, representando del mismo modo la humilladora toma simbólica de un espacio maldito.

También, podría citarse como ejemplos recientes de la Historia contemporánea la *damnatio* sufrida por la estatua de la reina Victoria, erigida en la Exposición Universal de 1900 en París, mediante pasquines e inscripciones en su pedestal que mostraban la militancia de los simpatizantes de la causa del presidente de la República de Trasvaal, Krüger, con motivo del conflicto bélico anglo-boer (Pardo n.d.: 51); o también, en la II Guerra Mundial, los graffiti con los que el Ejército Rojo inundó Berlín durante y tras su toma el día 9 de mayo de 1945, cebándose especialmente con el edificio del Reichstag (Sapojkov 1985: 54-56).

Por otra parte, las acciones bélicas parecen ligarse tempranamente con el ejercicio del graffiti y con este tipo de funciones humilladoras entre otras. Recuérdense los graffiti de mercenarios helenos sobre una estatua colosal de Abu Simbel en el 591 a.C. (Braun 1982: 50) o los graffiti realizados por milicianos o brigadistas durante la Guerra Civil española (González, González y Pinos 1996) como ejemplos históricamente lejanos.

Finalmente, hay que advertir que en algunos casos este tipo de graffiti puede confundirse con el *tag* de un escritor de graffiti de cuño americano, como sucede con el caso del graffiti «FITO FEO», al asumir la forma de un pseudónimo y no firmarse.

<p><b>8. DE RECUERDO U HOMENAJE</b></p>	<p>Se ejecutan para celebrar un acontecimiento crítico, feliz o lamentable, con la clara intención de compartir el sentimiento que suscita con aquellos que lo vean. Por ejemplo, vitores académicos, pintadas nupciales, memoriales<sup>26</sup>, la celebración de hechos o aniversarios históricos, homenajes a figuras políticas, héroes sociales, ídolos culturales, etc. Puntualmente se suelen consentir socialmente cuando forman parte de una tradición o en un determinado clima sociohistórico, si se ensalza a personalidades importantes para un amplio espectro social. Como distintivo contemporáneo cabría señalar la figuración de retratos con plantillas, como los de personajes histórico-políticos como Francisco Franco o Ernesto Che Guevara. Un recurso más próximo a la insolación fotográfica que al clásico fisonotrazo.</p>
<p><b>9. AMOROSO</b></p>	<p>Aunque pudiera integrarse dentro del tipo anterior, la envergadura cultural de esta tipología le dota de una entidad particular y, además, pese a lo que normalmente se asume como tal, este graffiti también acoge expresiones de desamor. Se realiza por motivos afectivos, generalmente con un sentido declaratorio, como llamada a otra persona, sellado de una unión o como señal de ruptura o de no-correspondencia, por lo común de una pareja. Su aceptación social es normalmente positiva y se justifica en su valor emotivo y su práctica tradicional, casi obligada como parte del proceso de iniciación erótica o del</p>

<sup>26</sup> Esta modalidad de graffiti tiene un gran desarrollo, tratándose por lo común en forma de mural. Por otro lado, la misma función de homenaje representa uno de los argumentos más convincentes para su tolerancia. Tiene un especial predicamento en enclaves con alto índice de tensiones sociales o políticas (Irlanda del Norte, Sudáfrica, U.S.A., etc.) En el caso del graffiti newyorkino, el clima de violencia urbana de los barrios de Manhattan, Brooklyn o el Bronx (inseguridad ciudadana, guerras de bandas, brutalidad policial, estragos de la drogadicción, el SIDA, etc.) junto a la vivencia religiosa o el sentido de la amistad o la fraternidad favorecen el desarrollo de este género (Cooper y Sciorra 1996: 7-14).

<sup>27</sup> La tradicionalidad de esta tipología se afina en la perpetuación de la imagen más emblemática de éste tipo de graffiti en Occidente: el dibujo de un corazón asaetado, inciso sobre la corteza de un árbol, con los nombres de los enamorados y, si acaso, una fecha. Esta fórmula y el recurso del soporte arbóreo presenta una reminiscencia clasicista, como ilustran las representaciones de París escribiendo palabras de amor a Enone sobre la corteza de un árbol y las referencias iconográficas a la intervención flechera en el enlace de Eros o Cupido. Por otro lado, esta tipología constituye una de las más antiguas, con gran predicamento en la cultura romana (Della Corte 1960) y griega, donde destaca su vertiente homoerótica durante los siglos VIII-VII o V a.C., difundida por todo el mundo clásico, junto a la idea sugerida de considerar el graffiti amoroso como una conducta grafitomaniaca a causa de la obsesión, la compulsión o la ansiedad del "enfermo de amor" (Morenilla 1997: 45-48). Por otro lado, habría de advertirse la presencia casi generalizada de esta tipología en todo el mundo (Dalgancay 1992).

Como observación final, se han llegado a establecer diferencias entre

	<p>ritual amoroso<sup>27</sup>. Se establece su principal subdivisión en <i>graffiti heteroerótico</i> y <i>graffiti homoerótico</i>.</p>
10. LABORAL	<p>Eminentemente presenta un carácter utilitarista. Pueden tratarse de marcas incisas o pintadas, realizadas para organizar el trabajo o cuantificar o firmar la producción. Es muy característico de las labores de construcción u ordenación y mantenimiento urbano e, incluso, para en las representaciones teatrales o las investigaciones policiales en la calle (marcas de posición o situación). Igualmente, otro ejemplo peculiar, fuera del espacio callejero, pero de repercusión pública, serían las marcas, numeraciones, cuentas, anotaciones, etc., realizadas por cajeros en billetes (<i>graffiti numismático</i>). No se cuestiona como medio por lo general.</p>
11. DELICTIVO	<p>Marcas realizadas por delincuentes para por lo general informarse, darse avisos, a modo de contraseña. No se aceptan socialmente como medio ni son en caso alguno excusables por su intencionalidad y función. Puede llegarse a relacionar el <i>graffiti delictivo</i> con el <i>graffiti reclusivo</i><sup>28</sup>, pero no conviene confundirlos. Su conexión con el <i>graffiti carcelario</i> hace que se observen ambos tipos como parte de una misma tipología, sin embargo las funciones y circunstancias de ambos difieren y parece conveniente establecer su distinción, aunque sea emparentada. Por otra parte, también integra aquellas marcas de autor con que se aderezan las</p>

las autorías femenina y masculina del graffiti amoroso contemporáneo (Wales y Brewer 1976: 115-123) y puede considerarse como subtipo específico el *graffiti amoroso infantil* (Lucca y Pacheco 1986: 465-479).

<sup>28</sup> Esta tipología espacial no se constituye solamente por el *graffiti carcelario* ni incluye sólo entre sus autores a delincuentes. Este tipo engloba a todo graffiti contextualizado en un ámbito de enclaustramiento voluntario o involuntario, pero reglamentado (cárcel, cuartel, convento, internado, etc.) En ningún caso hay que confundirlo tampoco con el escatológico, desarrollado en ámbitos reservados para la micción y la defecación y además de uso ocasional o con otros graffiti de interiores como el de camerinos, de bares, de cuevas, escolar, etc. Presenta un fuerte componente evasivo o de reafirmación, con una función equilibradora psíquicamente. Sin repercusión social, pero sancionable frecuentemente como muestra de indisciplina.

<sup>29</sup> Principalmente, este graffiti se constituye como un sistema de comunicación corporativo, dentro de un ámbito cerrado y antisocial (Brown 1978: 46-48; Villarín 1993: 12-15). Su condicionante de una transmisión sumaria, una ejecución rápida y una lectura inmediata, pero secreta, obliga a sus autores por lo general a recurrir a una economía gráfica a la hora de concebir un código de signos esquemáticos o pictográficos, eludiendo las evidentes asociaciones formales con signos gráficos de conocimiento general (criptograffiti). No obstante, en el caso de las referidas marcas de autor, esta codificación no suele darse. Estas marcas consisten en los aderezos conscientes con que algunos delincuentes o criminales acompañan sus asaltos o actuaciones (dibujos, signos, firmas, iniciales, palabras o frases incisas o pintadas), en el lugar de los hechos o, incluso, sobre sus víctimas, con una intención intimidatoria, vejatoria, de despecho, ritual (p. ej., en las

	acciones delictivas <sup>29</sup> .
<b>12. DE MINORIAS ÉTNICAS</b>	En ocasiones, dadas las dificultades socioambientales a lo largo de la historia para el desarrollo de ciertas minorías étnicas, éstas se sirven del graffiti como medio de autoafirmación o articulan un criptograbiti como sistema de comunicación autónomo, que sirva de mecanismo de protección frente a la persecución u hostilidad social de la cultura dominante. A veces se relaciona, por la marginalidad del grupo, con la actividad delictiva, pasando a considerarse dentro del graffiti delictivo <sup>30</sup> .
<b>13. HOMOSEXUAL</b>	Sus autores son gays, lesbianas o bisexuales (podría haber casos de heterosexuales homófilos o que asumen el rol homosexual). Por lo general, se tratan de expresiones de reivindicación u orgullo o de mensajes de contacto. Implican también una vertiente porno-escatológica, determinada por el ineludible y potente imperativo sexual de esta identidad y el desarrollo histórico de esta tipología en la clandestinidad de los espacios escatológicos <sup>31</sup> .
<b>14. MENDICANTE</b>	Englobaría una amplia gama de manifestaciones que van desde las pintadas escriturarias sobre pavimento o muro para pedir, de modo argumentado o no, una limosna o ayuda hasta las reproducciones de pinturas realizadas a tiza en aceras o las figuras de arena modeladas en playas como reclamo de caridad o propina. Estos últimos casos se enlazarían con el graffiti artístico y escultórico. También, evidencian que, pese a la ilegalidad tanto del acto de mendigar como del uso del espacio público, el ejercicio de una actividad artística dignifica al mendicante al prestar un servicio público, basado en el recreo estético, por medio de una actividad manual, lo que le convierte en un trabajador.

profanaciones satánicas), etc. Algunas veces, resultan tan personales o enigmáticamente sibilinas que conforman también auténticos criptogramas, como sucede con el famoso mensaje a los judíos de Jack el Destripador («*The Jewes are The men That Will not be Blamed for nothing*»), un graffiti atribuido a tal personaje y registrado en la Goulston Street de Londres el 30 de septiembre de 1888 (Skinner y Howells 1990: 109-110, 146-154). En algunos casos, sobre todo en delitos de naturaleza sexual, su aparición y contenido se vinculan con el transtorno psíquico de su autor, lo que le encuadra en la tipología psicopatológica.

<sup>30</sup> En España la práctica de este tipo de graffiti ha sido registrada entre la etnia quinqui, estando bastante determinada por su forma de vida nómada (De las Heras y Villarín 1974: 253).

<sup>31</sup> Aunque la mayoría de los estudios sobre graffiti homosexual se concentran en su contextualización escatológica, algunos autores se ocupan de su desarrollo en otros espacios (Sechrest y Olson 1971: 62-71).



<b>15. PSICOPATOLÓGICO</b>	<p>Todo aquel realizado por enfermos mentales. En este grupo tendría un lugar especial las grafitomanías y los casos de agresiones con pintura o instrumentos (aerosol, lápiz, chicle, punzón, etc.) contra obras de arte en espacios cerrados o abiertos, cuyos autores padezcan una patología relacionada con su acción irresponsable<sup>32</sup>.</p>
<b>16. PARANORMAL</b>	<p>Su autoría, directa o indirecta (por medio de un <i>medium</i>), estaría culturalmente atribuida a agentes o causas sobrenaturales a través de explicaciones que acuden a elementos irracionales. Generalmente, se produce en interiores y ámbitos particulares, con un destinatario concreto o en entornos espirituales. Bastante polémico desde los presentes parámetros culturales, se encuentra muy enclavado en un contexto religioso o parapsicológico<sup>33</sup>. También tendría cabida en esta tipología, aquel graffiti atribuido a la acción de seres extraterrestres o realizado o proyectado por personas con poderes especiales de un modo nada convencional y también todos aquellos estigmas corporales que conformen una representación signica.</p>
<b>17. SOCIAL</b>	<p>Medio de expresión popular por el que se manifiesta el descontento o la satisfacción de particulares o colectivos (sindicatos, grupos políticos, ciudadanos, etc.) ante distintas situaciones sociales (laborales, tributarias, morales, reivindicación de derechos civiles, etc.) Tiene un fuerte asentamiento cultural y no se cuestiona socialmente como medio. Encuadraría también los murales realizados por asociaciones de veci-nos, asociaciones culturales, centros escolares, etc., en períodos de privación del</p>

<sup>32</sup> Habría que observar que en ocasiones este graffiti se puede considerar como un graffiti reclusivo, de darse en las habitaciones, celdas o instalaciones de los sanatorios mentales (Freeman 1993: 28, 74) o en el enclaustramiento del hogar (Freeman 1993: 56, 70). No obstante, se da en la vida cotidiana, pudiéndose encontrar casos en la misma vía pública (Freeman 1993: 70), aunque sean de complicado reconocimiento. En otros casos, este graffiti adquiere implicaciones devocionales o confesionales o, incluso, paranormales.

En el caso mencionado de las agresiones a obras de arte (A.F.P. 10-4-1996: 34; Agencias 23-1-1998: 36; A.F.P. 6-8-1998: 24) hay que entender que no siempre son obra de dementes o de personas con la consciencia alterada en un momento concreto, aunque por lo general la explicación más recurrida para tal tipo de actos, aparentemente tan insensatos, sea la de la locura (A.F.P. 10-4-1996: 34). En algunos casos, actos semejantes de *damnatio* o intervencionismo en las obras se realizan con un sentido político o cultural, no procediendo a integrar en este grupo dichos casos de agresión, sino en los apartados social, político o artístico o, incluso, de recuerdo y homenaje o de escarnio y escarmiento.

<sup>33</sup> La denominación graffiti espiritual (Ellinson y otros 1988: 94) que también se maneja en este contexto, no parece procedente aplicarse al caso de las atribuciones a la intervención extraterrestre, aunque ambas áreas se interinfluencien y parezcan paulatinamente conectarse hasta confundirse.

	derecho a la libre expresión por los medios oficiales, como cauce alternativo de demanda y crítica.
<b>18. POLÍTICO</b>	<p>Graffiti firmado por un grupo político o partícipe de una ideología política. Se usa como medio de convocatoria o movilización, afirmación de grupo, de denuncia, de propaganda, conmemoración o llamada al voto o a la abstención electoral. Tiene una presencia frecuente en el discurso mural cotidiano y no se cuestiona socialmente como medio e, incluso, se justifica su recurso en regímenes totalitarios. También, integra una vertiente muralista.</p> <p>Comúnmente, en los regímenes democráticos este medio de expresión se asocia con la actividad de grupos extraparlamentarios u opuestos al sistema<sup>34</sup>.</p>
<b>19. PUBLICITARIO O COMERCIAL<sup>35</sup></b>	Anuncian una operación u oferta comercial (venta, alquiler, traspaso, liquidación, rebajas, etc.) o promocionan publicitariamente un establecimiento o local, un acontecimiento, un grupo musical, un producto o una marca (p. ej., <i>Zaleski</i> , <i>El Corte Inglés</i> , <i>1.001 alfombras</i> , <i>Bisonte</i> , <i>Rosendo Concierto</i> , <i>UO</i> , <i>Buenas Noches Rose</i> , etc.). Presenta como característico el uso de plantillas (serigrafía). Su vertiente muralista no suele incurrir en la ilegalidad.
<b>20. ARTÍSTICO</b>	Son obra de artistas, en fase de aprendizaje o no, principalmente interesados en las peculiaridades semióticas de este medio o en el espacio público como marco de comunicación y en algunos casos desde una perspectiva conceptual. No obstante, éste se desarrolla preferentemente en los centros de enseñanza, tanto en sus exteriores como en sus interiores (pasillos, aulas, tableros, mesas, taquillas, etc.) En este particular, destaca por concebirse como una puesta en práctica fuera de los cauces reglamentados de los conocimientos técnicos y expresivos adquiridos, su eminente

<sup>34</sup> La tolerancia o mayor permisividad hacia este tipo de graffiti -que, por lo general, asume o se le asigna en un sentido patrimonial el término pintada a su manifestación no muralista- nos advierte del alto grado de institucionalización de su ejercicio. Lo mismo sucede con el graffiti publicitario o comercial, cuya efectividad, a diferencia de aquel, es menos caduca, a excepción de las promociones puntuales.

Conviene recordar que dentro de este tipo se enclavarían los graffiti políticos realizados en servicios, aunque tengan un desarrollo próximo a los porno-escatológicos (Hougan 1972: 20, 22, 24, 26; Gan 1978).

<sup>35</sup> Indudablemente, junto al graffiti devocional o confesional, de recuerdo u homenaje, de escarnio o escarmiento y el informativo, el graffiti comercial o publicitario es una de las tipologías más antiguas de las que haya constancia. Como curiosidad, subrayar como ejemplo los graffiti de prostitutas en época clásica, anunciando sus exóticos nombres, sus servicios y precios (Cavallo 1997: 62).

intención exhibicionista y su integración conductual en el rol extravagante del artista moderno<sup>36</sup>.

En el caso de los murales, la imposibilidad de ejercitar de modo legal, el deseo de realizar prácticas, preferentemente relacionadas con ejercicios de perspectiva, la emulación de grandes artistas muralistas o el encaprichamiento por un determinado espacio o ubicación obliga a ciertos artistas a realizarlos en la ilegalidad. El soporte preferente son los lienzos parietales, normalmente del exterior o interior de los mismos centros de enseñanza a los que acuden o en sus proximidades.

Hay que advertir que estas tipologías pueden combinarse o, incluso, generar nuevos tipos por intersección o yuxtaposición. También que, como se ha podido observar a lo largo de su comentario, podría complementarse con todo un conjunto de tipologías espaciales que no se ha creído oportuno desarrollar.

Finalmente, en esta clasificación general, cabría señalar la distinción de dos tipos básicos de *graffes* que establece Jean-Marie Marconot: los *graffes esthétiques* y los *archives*

<sup>36</sup> Un referente básico de este tipo de conductas antiacadémicas es el suceso acaecido en Weimar, una noche de mayo de 1920. Fue entonces cuando varios estudiantes embadurnaron con «dibujos futuristas» una estatua de piedra del escultor Adolf Brütt, sita enfrente del edificio de talleres de la Bauhaus. Sus autores fueron castigados y la estatua limpiada (Wingler 1980: 374).

En otro sentido, resulta interesante en la construcción de las imágenes legendarias de algunos artistas la presencia del graffiti. Por lo general, aparece como medio por el cual se descubren las cualidades artísticas y su talento precoz. Especialmente se insertan como episodios de las historias de niñez (Kris y Kurz 1991: 40-42). En otros casos, forma parte de un muestrario de conductas antisociales o burlonas de algunos artistas y que en ocasiones se vinculan con una manera de ver el mundo o la sociedad, vinculada a un tipo profesional, como puede ser el caso del caricaturista, como nos lo ilustra Honoré de Balzac a través de su personaje literario, Jean-Jacques Bixiou, pintor, ilustrador y caricaturista que practica el graffiti numismático (Calvo 1990: 100).

Por otro lado, como actitud y, en parte, por el procedimiento furtivo y delictivo empleado, sucesos como el acaecido en el M.N.C.A. Reina Sofía o el Museo del Prado a mediados de octubre pueden emparentarse con el *graffiti artístico*, sin serlo; ya que está el peligro de equipar el graffiti artístico con todo aquel tipo de acciones que entrarían dentro del término de arte ilegal. En esa ocasión, el pintor Víctor Ruiz Roizo quiso llamar la atención con unas acciones tan atrevidas como extravagantes, colgando dos cuadros realizados *ex profeso* para ambas ubicaciones (El País 17-10-1996: 36; Manrique 20-1-1996: 35). Por otro lado, la repercusión social de este suceso nos ilustra de la consideración del artista convencional, pese a sus acciones aparentemente subversivas, como un *clown* social.

sociales (Marconot 1995: 9). Los primeros serían productos de profesionales o perseverantes del graffiti, llegando a constituir obras de arte auténticas (desde la aplicación de los patrones convencionales) a través de la propuesta de contenidos y formas novedosas, superando la esteticidad propia del graffiti. Los segundos serían obras furtivas y de una transitoriedad o efimeridad más que evidente, de calidad o no, testimonios fijados de acontecimientos sucedidos en unos determinados lugares que relevan la memoria oral y etnológica. Obviamente, el graffiti puede estimarse, más o menos según su tipología, como un testimonio histórico de primer orden por su inmediatez y su libre sujeción a los discursos oficiales, incluido el artístico; e, igualmente, como un vivo registro puntual de las categorías estéticas asentadas en una cultura y el desarrollo de una expresividad popular.

No obstante, el comentario del *graffiti* artístico o la consideración de los *graffes esthétiques* plantean una cuestión analizada por Armando Silva: ¿El graffiti que alcanza la categoría artística o la expresión artística que se desenvuelve a través de este medio puede considerarse correctamente como *graffiti* o debe de considerarse *arte*? (Silva 1988: 31). Sin duda, esta va a ser una cuestión de fondo a lo largo de esta investigación, por suponer tanto la pertinencia del estudio del graffiti y en concreto de la tipología del graffiti de cuño americano en la disciplina de la Historia del Arte como de, aun sin alcanzar esta categoría artística, si procedería su consideración como materia de estudio por parte de ésta, abriéndose su cobertura a otra clase de manifestaciones o fenómenos estéticos no insertos en lo convencionalmente estimado como artístico.

## 2.1. Los dos modelos principales del graffiti contemporáneo

Joan Garí nos distingue dos modelos principales en los que podemos encasillar las distintas y más destacadas manifestaciones de graffiti juvenil y adulto que podemos encontrar actualmente en nuestro entorno. Casi podrían considerarse como las dos corrientes internacionales entre las que se mueve el graffiti contemporáneo, sin que suponga la desaparición o la total inserción en estas corrientes de las tipologías tradicionales comentadas. Estos dos modelos son el *modelo francés o europeo* y el *modelo americano* (Garí 1995: 28-33) y podrían considerarse aglutinantes de la eclosión grafitera que nace con la posguerra mundial y que confluye a finales de los años 60 en la concreción de estas dos propuestas.

El modelo francés o europeo<sup>37</sup> -que tendría su mayor exponente en las pintadas estudiantiles contextualizadas en la lucha por los derechos civiles y la protesta contra la guerra en Vietnam en los U.S.A., la revuelta parisina del Mayo del 68 o la contestación subversiva a los regímenes totalitarios europeos y latinoamericanos- se caracterizaría por un componente verbal y argumental de gran peso, en el que se focaliza la atención creativa del autor. Una atención ingeniosa sobre el mensaje conceptual que sería heredera de una tradición filosófica, poética y humorística desarrollada tanto a niveles

---

<sup>37</sup> Esta denominación general es en todo punto arbitraria y puede resultar falseante, ya que no es ni patrimonio de lo europeo, de lo francés o de lo parisino ni de ninguna otra demarcación continental, nacional o local. No obstante, sería en todo caso admisible el empleo del término *europeo* desde parámetros culturales y atendiendo a un marco clave para su desarrollo desde la Antigüedad. No obstante, se percibe cierto planteamiento difusionista, etnocéntrico en esta denominación.

populares como en relación a los niveles culturales oficiales. Su normal falta de atención o secundarización de los aspectos formales, plásticos, representaría además una transgresión de las normas y el buen gusto sociales, un manifiesto de su antioficialidad. Su predominio en Europa será total hasta la paulatina irrupción del modelo americano desde los años 80. Aunque podría apreciarse una solución intermedia en la pintada y muralística emparejada a algún movimiento contracultural, como el *Hippy* o el *Punk*, o en la formulación de propuestas que aunan la tradición del Mayo francés del 68 con ciertas formas de arte conceptual o en alguna propuesta artística institucional como el *Mural Movement*.

El otro modelo es el americano<sup>38</sup>. Sus características básicas son el predominio del componente icónico sobre el

---

<sup>38</sup> Otra vez resulta problemático entrar en denominaciones. Joan Garí ha evitado el calificativo *newyorkino*. Sin duda, con ello elude entrar en la polémica disquisición de justificar su opción entre Philadelphia o New York como calificadores de este modelo -en un caso del que se conocen los focos geográficos originales de generación-, eligiéndose una etiqueta extensiva. Igualmente, -pese a su importante implantación por otros estados como California o Florida- Garí no se plantea el uso del término *estadounidense*, quizá por poder adquirir la connotación de estilo nacional. Si prefiere en cambio algo tan amplio y general como *americano* a la hora de bautizarlo. Obviamente el recurso a este calificativo parte del establecimiento de diferencias internas en la cultura occidental o de una especificidad particular de su manifestación en América. Sin embargo, se aprecia cierta visión interesada en esta disyuntiva europea y americana.

Aunque su libro trata de valorizar el fenómeno del nuevo graffiti con la revalorización del graffiti en general, Garí no puede escapar de un planteamiento de partida tan nuestro. Su referencia al "preámbulo europeo", donde el concepto se sobrepone a la forma, manifiesta ciertos prejuicios asociados a esta dualidad. Estas denominaciones culturales no son más que una evidente muestra (inconsciente o no) de la consagración de una distinción y confrontación ocurrente entre la realidad cultural americana y la europea. La delimitación de dos mundos a los que se busca encuadrar en dos marcos culturales y subculturales separados, si no independientes. Ello implica que a uno de ellos le toque gozar de una posición superior (la vieja o madura Europa, intelectual y cargada de herencia histórica, que eyaculó sobre la virginal América su tradición cultural) frente a la posición inferior del otro (la joven o pueril América, superficial y vacía de valores, aprendiz sin instrucción, frívolo y engreído).

Pese a todo, esta solución nominativa merece mi adhesión en parte, empleando en especial formas que recalquen el aspecto estilístico base de la denominación (como *alla americana* o *de cuño americano*). Aunque también, no hago remilgos al apelativo *newyorkino*, al ser New York el principal foco difusor de este movimiento, sin que trate de plantear una analogía entre los focos culturales o artísticos y los focos subculturales que podría sugerirse con las denominaciones: *graffiti newyorkino* y *graffiti parisino*, por ejemplo. No obstante, para superar esta problemática, lo más adecuado sería atender al marco peculiar de aparición del fenómeno (*Subway Art*, *Subway Graffiti*), a su ámbito social (*Underground Art*, *Underground Graffiti*, *Contemporary*

verbal (en ocasiones superando la disyuntiva escrito/dibujo o escritura/pintura, a costa de la legibilidad), la importancia del color y la audacia figurativa (experimentación técnica y plástica), la patente influencia de los modelos visuales de la cultura de masa (televisión y cómic, principalmente) y su función simbólica sobre el territorio (Garí 1995: 31), a lo que hay que sumar la reivindicación de la individualidad. En otro orden, está asociado emblemáticamente con la técnica del *spray* y con el empleo de los vagones de metro como soporte. Además, está representado por dos expresiones gráficas fundamentales: el *tag* (la firma) y el *graf* (la imagen pintada)<sup>39</sup> (Garí 1995: 32).

Este modelo es el que merecerá nuestra atención en los siguientes apartados. No obstante, aún habrá que aclarar el empleo de una serie de etiquetas y especificaciones relacionadas con este modelo y que iré empleando.

Finalmente, hay que tener en cuenta que, aunque esté presente la definición genérica del graffiti, esa ampliación conceptual del término a la que se ha asistido, se suele emplear coloquialmente la palabra *graffiti* como sinónimo del *graffiti de cuño americano*. Este uso se comprueba como inapropiado en un estudio que aborda toda la complejidad y

---

*Underground Graffiti*) o a sus implicaciones socioculturales (*Graffiti Movement*).

Finalmente, me gustaría objetar el empleo de otra denominación, acuñada por Antonio Castillo, para reetiquetar el *graffiti americano* de Joan Garí: *graffiti de la modalidad yanqui* (Castillo 1997: 234). Sin duda, tan impropio como inadmisibile resulta el uso del adjetivo *yanqui* para una modalidad expresiva originada y desarrollada en principio en la subcultura de los guetos puertorriqueños y afroamericanos. Evidentemente, en esta acción fluye el espectro de la visión simplificadora de la cultura americana y de la proyección de la yanquifobia europea y el afán de creatividad imaginativa y originalidad de todo investigador o por el que todo investigador pasa.

<sup>39</sup> Esta especificidad no supone que la atención prestada a las imágenes por el graffiti newyorkino, en concreto su interés por los caracteres o personajes, represente una novedad en el panorama grafitero. Sólo que estos elementos se ven subrayados.

riqueza de la grafitosfera contemporánea, pero hay que percatarse de las implicaciones estéticas o artísticas que se asocian comúnmente por la sociedad a este término y que es compartida por la mayoría de los escritores de graffiti -en especial del *Hip Hop Graffiti*-, que suelen considerar esta palabra no sólo como sinónimo de la tipología americana, sino como una misma identidad<sup>40</sup>. Por tanto, hay que estar alerta frente a este uso inconsciente, ya que provoca sin duda una visión distorsionada, reduccionista de toda la complejidad y riqueza del fenómeno del graffiti -pues el término se aplica con propiedad a multitud de modalidades y tipologías de pintadas, grabados o relieves- y de la envergadura y conmoción cultural que supone el graffiti en los tiempos contemporáneos.

Igualmente, nos percatamos en este punto de la parcialidad de estos dos modelos, ya que con ellos no se comprende todo el conjunto de tendencias grafiteras contemporáneas. Ni el graffiti europeo ni el graffiti americano, con la explosiva irrupción del *Hip Hop Graffiti*, deben hacer de menos otras formulaciones grafiteras tan contemporáneas y renovadoras como ellos. Así ha de contarse con las distintas corrientes

---

<sup>40</sup> Así pues, observamos que por lo general para los escritores del graffiti de cuño americano su graffiti es el único graffiti. Así, nos dejan claro a lo largo de sus declaraciones que *graffiti* es su palabra, desde un enfoque patrimonialista, denominando al resto de manifestaciones emparentadas como *pintada* o *muralismo* de modo arbitrario. Sin duda, hay que partir de que el uso de la palabra *graffiti* entre los escritores de este movimiento, consolidado en New York, es posterior a su génesis. Efectivamente, este término es inicialmente extraño a su jerga. Es más, se trata de un cultismo manejado en ámbitos académicos que se traspasa al habla coloquial de un modo masivo con la polémica periodística de los años 70 en New York, al establecerse por artistas e intelectuales su analogía con el graffiti por excelencia: el pompeyano. No obstante, el éxito de la propuesta grafitera del *Hip Hop* llega a confundir y exclusivizar este término como patrimonio léxico e, incluso, conceptual de la subcultura *Hip Hop*, estimándose sólo como tal lo que se da dentro de sus coordenadas estéticas. No obstante, la espléndida "estrategia de venta" de esta propuesta y su previsible y subsidiario eco desnaturalizado en el ecosistema artístico de las galerías y de las ferias internacionales de arte y su proyección comercial y a través de los medios de comunicación de masas no logran falsear ni la verdadera entidad del fenómeno ni la historia del término ni oculta que ya entre los años 50 y 60 el término graffiti se encuentra en Europa ampliamente divulgado en Italia y Francia a niveles populares, como demuestra la literatura coetánea sobre el Mayo francés del 68.



autóctonas, endémicas -pero tanto como lo fuese el *Hip Hop Graffiti* en su origen- y que se vinculan con los movimientos juveniles o sociales. Planteamientos sub o contraculturales a caballo entre el peso de la expresión plástica y el iconismo del graffiti contracultural de los 60 o del graffiti newyorkino y el peso argumental y conceptual del graffiti literario, filosófico, social y político, pero que van más allá del graffiti tradicional anterior a mediados de nuestro siglo y que no se circunscriben a las directrices específicas del *Hip Hop Graffiti*, a cuya irrupción suelen anteceder. Algunos de estos exponentes de estas tendencias autóctonas en Europa serían la escuela francesa (que auna la tradición del 68 con ciertas formas de arte conceptual por medio sobre todo del serigrafitti) o la española (emparejada con lo rockero y metalero, la Nueva Ola o el movimiento *Punk*) o, en América, la argentina o la chicana. Incluso para completar esta visión de conjunto hay que observar la existencia de una paulatina y sutil interinfluencia cada vez más notable entre unas tipologías antes muy diferenciadas y de la formulación de soluciones mixtas o híbridas que conjugan elementos de muy variada procedencia.

### 3. El graffiti de cuño americano

Queda aclarado<sup>que</sup> el uso de los términos *graffiti newyorkino*, *graffiti de cuño americano* o *graffiti alla americana* para referirnos a este modelo, también conocido por *graffiti americano* (denominación que no emplearé), es indistinto y equivalente. Son sinónimos que en un caso inciden en el origen local y en otro en el componente estilístico. Igualmente, aunque me atenga a la propiedad del uso genérico del término *graffiti*, admitiré en ocasiones que no supongan confusión la fórmula *graffiti* al referirme a este modelo, como forma elidida sin más implicaciones.

En otro lugar, he de explicar que dentro de estas denominaciones se integra un subtipo que por su envergadura casi absorbe prácticamente la totalidad de este modelo, pero que no representa a todo el conjunto de expresiones partícipes de las pautas expresivas y estéticas del *graffiti newyorkino*: el *Hip Hop Graffiti* (HHG). En concreto, con esta denominación nos referimos exclusivamente a la integración de este modelo en la cultura o subcultura *Hip Hop*, una sección muy importante del fenómeno. De este modo, no han de identificarse en ningún caso como si fuera una misma cosa y hay que prevenir el uso general indiscriminado de esta denominación.

Otro término que se empleará será el de *Graffiti Movement* o *Graffiti Move*. En concreto se refiere al conjunto del *graffiti newyorkino*, junto a todas aquellas tendencias que se ligán directamente con él. Pero, a diferencia del resto de etiquetas, esta denominación evidencia su consideración como un

movimiento estético-artístico, mostrando su progresión y expansión cultural, trascendiendo su localismo. El uso de la expresión *Move* (traducible como *movida*) incidiría a su vez en su constitución como un movimiento no institucional o no oficializado.

Por último, hay que comentar que el graffiti newyorkino, pese a la impresión innovadora que causa su aparición, no representa más que la reunión reformulada de un conjunto de tipologías tradicionales de tal forma que constituyen una renovación de la acción y el paisaje grafitero. De este modo, se observa que el graffiti newyorkino asienta sus bases en tres tipologías grafiteras claves para comprender su génesis: la infantil, la delictiva y la de minorías étnicas, junto a la influencia del lenguaje gráfico publicitario o comercial. Este es el fundamento clave sobre el que se recogen una serie de características básicas, pudiéndose observar que el componente ritual puede presentarse por medio de cualquiera de las tipologías señaladas:

1. La autoafirmación nominativa,
2. el uso de pseudónimos,
3. el marcaje territorial,
4. el dejarse ver,
5. el batir marcas,
6. las tendencias criptográficas,
7. el infantilismo gráfico,
8. los estilos formales o
9. su constitución en el medio de expresión y comunicación autónomo de una subcultura.

Aparte, implica a otras tipologías como la porno-escatológica, la de recuerdo u homenaje, la amorosa, la

psicopatológica, la social, la política y la artística<sup>41</sup>, con su aporte temático, argumental o ideológico y lingüístico y formal.

---

<sup>41</sup> La tipología ritual o mágica no parece tener una implicación directa en la constitución del graffiti de cuño americano, aunque el elemento mágico se patente en algunas tendencias autóctonas, como el tagging chicano (Grider 1975: 347-350) y puede estar latente en algunas acciones particulares, que por lo general incurren en lo simbólico y no en lo mágico.

### 3.1. Subtipos del graffiti de cuño americano

En lo referente al graffiti de cuño americano, se pueden distinguir desde sus inicios dos subtipos, partiendo del estudio realizado por Jean Baudrillard sobre el graffiti del New York de los años 70 (Baudrillard 1974; Garí 1995: 28-29):

1) El surgido como réplica de los modos de lenguaje acuñados por el poder a través de los medios de comunicación, calificable de contracultural. Suele parodiar la gramática, el discurso lógico de las palabras, careciendo de significado concreto de modo inmediato. Está influenciado por la subcultura (cómic y música *underground*) e, incluso, hacen referencia al mundo de los alucinógenos (sic). Se realizan con grandes letras en los muros exteriores o en el metro.

2) El que se constituye en expresión agresiva de las minorías raciales de los guetos newyorkinos. Frecuentemente se trata de composiciones plásticas improvisadas, con un fuerte y llano contenido ideológico<sup>42</sup>.

Esta distinción es bastante oportuna y necesaria, aunque los jóvenes escritores que conocen indirectamente la subcultura de los U.S.A. suelen confundir ambos subtipos, especialmente gracias a la distorsión cinematográfica (Figuerola-Saavedra 1998: 37). No obstante, en ocasiones la aplicación de esta

---

<sup>42</sup> Este tipo se emparenta con el *Mural Movement* (Cockcroft, Weber y Cockcroft 1977), en el que abundan las obras de protesta o denuncia (cuestiones sociales, problemática interracial o interétnica, droga y criminalidad, reivindicación de derechos civiles...) e involucra en sus acciones a adolescentes y niños. Este movimiento se inicia en Chicago en febrero de 1967 con el mural de William Walker, *Wall of Respect*, con el apoyo del UBAC y la Asociación de la Comunidad de la calle 43 (Popper 1989: 254-255).

La implantación de este tipo de iniciativas en New York es subsidiaria de la experiencia en Boston. Está representada por el *Cityarts Workshop*, cuyas primeras producciones insisten en el tema de la droga (heroína), la conciencia afroamericana o de la composición multirracial por inmigración de los U.S.A. (Popper 1989: 253-254). En el caso de Philadelphia, la vinculación entre el *Graffiti Move* y el *Mural Movement* se hace más evidente con el *Graffiti Alternatives Workshop*, en el que se integran escritores conversos, dentro de un programa antigraffiti, además de respetarse sus murales por parte de los grupos de escritores (Popper 1989: 258).

distinción es inviable por la participación de algunos escritores en ambos subtipos, generándose su mezcla. Por tanto, a la larga se origina un subtipo mixto, que aprovecha los logros visuales y gramáticos del primer tipo, pero que se enclava por su contenido semiótico en el grupo de la pintura social e ideológica (Chalfant y Prigoff 1995: 25, 82, 90-93). En ello tiene un gran peso el contexto social y la tradición muralista. Esta instrumentalización, no impide por su parte que se desarrolle el impulso creativo con la misma vivacidad que en el primer tipo, al no presionar excesivamente a los escritores que mantienen su característico peso formal, su eminente sabor decorativo.

Lógicamente, en nuestro contexto el segundo subtipo no tiene un desarrollo habitual ni ha podido ser reproducido con pleno sentido en el marco circunstancial de nuestra sociedad, aunque se ha intentado recrear. La racialidad o el componente agresivo del graffiti son secundarios y puntuales en el graffiti de cuño americano español y en buena parte del europeo. Sin duda, la existencia de una asentada tradición popular en el uso de las pintadas y los murales como medios de expresión sociales y políticos polariza este discurso, que se acapara por el llamado *graffiti europeo* o *alla europea*. Además, a esto se añade la existencia de una problemática racial diferente a la norteamericana y la existencia de otros cauces expresivos más tradicional y satisfactoriamente asentados en la manifestación cultural de las minorías étnicas locales (música, canto y baile). Todo ello ha sido suficiente para que no tuviesen la necesidad de adoptar este modelo de graffiti como vehículo de rechazo a su marginación o como medio de reivindicación de una participación igualitaria en la cultura institucional.

En este sentido, se puede concluir que el primer subtipo y el subtipo mixto son de los que más representaciones podemos encontrar en el graffiti madrileño, aunque exista también alguna que otra pieza insertable en un discurso de reivindicación de los derechos de minorías raciales (fs. 60, 88, 96 y 124), del activismo rupturista del movimiento afroamericano, junto a los ideales de paz y amor del *Hip Hop*. Este segundo tipo, frente al caso español, si tuvo en los 80 más desarrollo y arraigo en países como Gran Bretaña y Francia, por la presencia de minorías étnicas propicias para su identificación. También se pueden encontrar actualmente piezas vinculadas con el Rastafarismo, en un momento en que ambos movimientos se ven interrelacionados e influidos a través de sus manifestaciones estéticas.

Todo esto, en sí, manifiesta el desarrollo del graffiti en dos variantes funcionales, más o menos combinables:

- 1) Una eminentemente rebelde. Su directriz es el compromiso con un contexto social o político y
- 2) Otra eminentemente pasional. Donde rige la despreocupación lúdica, intimista en ocasiones.

En general, los escritores de graffiti en su etapa iniciática aún mantienen unos tenues lazos con el graffiti infantil y porno-escatológico, lo que manifiesta por lo general una actitud lúdica y sistemáticamente transgresora por encima de cualquier compromiso con un discurso ideológico o de opinión (que de darse es en un plano personal o particular y por lo general superficialmente idealista). En este sentido, hay que destacar el gran peso de esa antecedente fase primaria que lo constituye como un medio de evasión (o implicación, según se

mire), conocimiento y repulsa indisciplinada al mundo de los adultos, sus reglas y tabúes, su lenguaje y sus imágenes. En él tenemos la formulación básica de esta conducta transgresora y desacralizadora fundamentalmente centrada en este momento en torno al ámbito escolar<sup>43</sup>. No es extraño que se deriven de este contexto germinal temas que serán desarrollados ampliamente en la adolescencia, como el cuestionamiento de la autoridad, el descontento con el mundo corrupto y opresivo al que se es ajeno o con el que no se comulga, la conciencia del grupo y la construcción del yo (graffiti de opinión o pensamiento; confesional o devocional; ritual o mágico; político; social), la amistad, la fijación mimética de la posesión o la estancia (graffiti de recuerdo u homenaje, infantil) o la enemistad (graffiti de escarnio o escarmiento), el descubrimiento del sexo (graffiti porno-escatológico), el descubrimiento del amor (graffiti amoroso), la fascinación por lo pintoresco, fantástico o misterioso o el deleite en el virtuosismo formal (graffiti artístico), etc.

Con el paso a una etapa consumada esta práctica se reformula y los lazos con el mundo infantil se deshacen. La apertura a una mentalidad adulta hace que el escritor participe de las diversas variantes temáticas del graffiti *americana*, con objeto de satisfacer necesidades comunicativas y expresivas de otro orden. En este contexto, más comprometido con una filosofía de vida y vinculado con el desarrollo de las facultades plásticas y de un gusto estético, se contempla la reunión, general o puntual, de todos los tipos posibles de graffiti desde un enfoque maduro o ingenuamente maduro.

---

<sup>43</sup> La escuela constituye un símbolo a atacar por su función reguladora y socializadora. Por ella la sociedad inculca cómo se escribe, dónde se escribe y quienes tienen derecho a expresarse de modo escrito, sobre todo en lo que atañe al espacio público (Gimeno 1997: 18-19).



Debe de aclararse por último que el *Gansta Graffiti* -que consiste ni más ni menos que en una versión actualizada de la epigrafía criminal tradicional-, no se incluye estrictamente en ninguno de los subtipos de Jean Baudrillard. Sin embargo, no puede negarse la imbricación del graffiti de las bandas callejeras con el *Graffiti Movement*, del que recoge en buena parte el influjo estilístico. Incluso, algún autor apunta más que su parentesco la procedencia del graffiti newyorkino del ámbito delictivo (Popper 1989: 258). Argumento que se ve apoyado por la datación del inicio de su sobresaliente desarrollo en los años 60 en una posición adelantada y pareja a la del graffiti newyorkino (Baeder 1996: 70). Sin embargo, constituyen planteamientos diferentes, que presentan una confusa delimitación especialmente por su proximidad de desarrollo y las peculiaridades sociales de los guetos de New York City y Los Angeles, que hacen que la tipología criminal y el segundo subtipo de Baudrillard aparezcan ligados por su carga antisocial y subversiva. Así tenemos que el *Hip Hop Graffiti* se declara por principio desligado del *Gansta Graffiti* (Brewer 1992: 188), aunque se den contactos ocasionales de los escritores con el mundo de las bandas (Castleman 1987: 95-97).

### 3.2. La construcción de una conciencia

Los escritores de graffiti han buscado vínculos que enlacen su graffiti con comportamientos semejantes, enclavados en el contexto artístico o registrados a lo largo de la Historia de la Humanidad: la pintura rupestre prehistórica<sup>44</sup>, la jeroglífica egipcia<sup>45</sup>, el graffiti pompeyano, las catacumbas paleocristianas, el muralismo renacentista, etc. (Castleman 1987: 75; MROK c.p. abril 1996). Esta actitud incide en una búsqueda de raíces históricas. No obstante, esta necesidad - inculcada desde el exterior- aflora y se asienta en la mentalidad de estos escritores a través de la generación de una visión legendaria. Una mitificación que no tiene en su consideración como documento netamente histórico su razón de ser, sino en la consagración de un espíritu inmortal en el que

<sup>44</sup> Ya algunos escritores de New York, como LEE, advirtieron desde su peculiar constructo del pasado, ciertas analogías entre las pinturas rupestres y el Subway Art (Castleman 1987: 75). En el editorial de un magazine australiano (HYPE, 1995) encontramos una breve mención a este pasado paleolítico, interesante por la proyección que se realiza de la cultura actual sobre el estereotipo del Troglodyte way of life. En ella se ahonda en conceptos como el desarrollo libre de las capacidades naturales del hombre y la línea de destino histórico del Graffiti Movement:

«THE CAVEMAN DIDN'T PUNISH HIS CHILDREN BY JAILING, THEM. ALL HISTORY IS REMEMBERED + RECORDED BY ITS ART MOVEMENTS.. THINK ABOUT IT!» [El cavernícola no castigó a sus hijos encarcelándolos. Toda la Historia se recuerda y registra a través de sus movimientos artísticos... ;Piensa en ello!].

<sup>45</sup> Este es el referente histórico más apelado en las piezas. La imagen histórica estereotipada del egipcio o la presencia de paisajes desérticos con palmeras y pirámides en alusión a este idealizado pasado histórico suelen ser habituales en las piezas de graffiti: ZAP III: Agypt Style, Viena, 1984 (Chalfant y Prigoff 1995: 83); DOC: Arab, Brooklyn, 1985 (Chalfant y Prigoff 1995: 38); RUEDA y FLEKY: APR, Vallecas, 1995 (f. 169); RUEDA, CRAS y AGUSONE: ASN CREW, Vallecas, 1996 (f. 163). Sin duda, la analogía que puede establecerse -a efectos estéticos- entre las aglomeraciones de tags y las piezas parietales de estos escritores con los pictogramas y las inscripciones ideográficas y fonéticas que recubrían las arquitecturas de los templos y las tumbas del Egipto Antiguo les lleva a realizar un homenaje personalizado, exento de romanticismos culturales, a unos supuestos predecesores con los que se identifican de un modo particular. También hay que considerar, en la fijación de este precedente, las conexiones que establece el movimiento afroamericano con un pasado dorado de la Historia de África, donde Egipto junto al Imperio de Etiopía, los Reinos Yoruba, de Benin o de Mali o la moderna Nación Zulu se toman como mitos territoriales y referentes simbólicos de la Historia Negra.

puedan verse reflejados todos los integrantes de este movimiento, fortaleciendo su identidad tanto colectiva como pública.

Sin embargo, esta modalidad de graffiti no tiene precedentes conocidos en la Historia a un mismo nivel ni los grafiteros de otros tiempos o lugares han alcanzado nunca un grado tal de organización (*red graffiti*). Es genuinamente un producto de nuestra actual cultura urbana occidental, que gracias a sus rasgos específicos ha favorecido su propagación y su influencia en esta nueva formulación de su graffiti tradicional. Se trata de una prolongación popular de los mecanismos de comunicación sociales, libre de referencias conscientes a otros modelos culturales de la Historia del Arte, que -como observamos- cuando se apelan se hace de una forma sesgada, distorsionada o proyectando el cuadro característico del graffiti contemporáneo. Es un acto de base eminentemente creativo, por encima de cualquier posible compromiso ideológico, que se sirve como medio de expresión de ese graffiti callejero, consagrado desde muy antiguo en la clandestinidad de nuestro sistema cultural y al que dota de una nueva plataforma de difusión.

Numerosos movimientos sociales, contraculturales o antisociales habían empleado anteriormente lo estético como medio de manifestación de su identidad colectiva o/y su identidad pública<sup>46</sup>. Pero, nunca antes ningún movimiento popular

---

<sup>46</sup> Por identidad colectiva entendemos «una definición compartible e interactiva, producida por varios individuos (o por grupos a un nivel más complejo) que está relacionada con las orientaciones de la acción y con el campo de oportunidades y contricciones en la que ésta tiene lugar», y que, además, «es más el resultado de una acción consciente y de la autorreflexión individual que de una serie de características estructurales de la sociedad» (Melucci 1992; Johnston, Laraña y Gusfield 1994: 17 y 19). De este modo, puede afirmarse que surge de la continua interpretación e interrelación entre la identidad individual y la colectiva del grupo, dentro del proceso de interacción, negociación y conflicto sobre las distintas definiciones de la

empleó de modo tan intenso y sentido lo artístico como un instrumento no ya de manifestación, sino de lucha y legitimación, para hacerse sentir y respetar por el cuerpo social. Nadie había utilizado delictivamente el arte de una manera tan flagrante y continuada -por encima de episodios puntuales, excepciones relacionadas con el libelo, la injuria o el escándalo público por el tema o el tratamiento del tema-, y apelado a la artísticidad de lo delictivo como los escritores del graffiti newyorkino.

El graffiti es una protesta vandálica<sup>47</sup>, una violación del orden físico, que es reflejo del mismo orden social. Sin

---

situación en que se encuentran los participantes, respecto al entorno y a los medios y fines de la acción colectiva. Por otro lado, el estudio de esta identidad presenta la complejidad de abordar su estudio dada su naturaleza dinámica y fluctuante (Johnston, Laraña y Gusfield 1994: 17-20).

En este sentido, en el mundo del graffiti hay que distinguir dos identidades colectivas: la que compete a la pertenencia a un grupo de escritores y la que compete a la pertenencia al graffiti como movimiento. Igualmente, cabe distinguir lo que denominaríamos *consciencia colectiva* (Johnston, Laraña y Gusfield 1994: 18) que vendría a constituir el receptáculo de las ideas y normas que, desde una posición epistemológica implícita, se piensa que definen al movimiento por encima de los hechos protagonizados por sus seguidores, estableciendo una serie de comportamientos inadecuados o conformes. Esta consciencia, sin duda, es transmitida desde la organización del modelo americano, con cuya expansión se ve asumida, complementada y reforzada.

Por identidad pública se entiende la imagen exterior cara a la sociedad, articulada tanto endógena como exógenamente. En el caso del graffiti, los escritores, con objeto de consolidar la identificación y el compromiso con el grupo, construyen una imagen que se ve en buena medida fortalecida por la caracterización cultural que a instancias oficiales se enuncia y cuyo mayor exponente y difusor son los *mass media*. En definitiva, esta identidad se forja con el interés de intensificar una distinción entre el colectivo (*nosotros*) y el no-colectivo (*ellos*) y favorecer la interacción en el seno del colectivo. (Johnston, Laraña y Gusfield 1994: 20-23).

<sup>47</sup> Desde un enfoque microsociológico, todo movimiento social representa una incitación a la participación del individuo gracias a su inmersión en unas redes de asociaciones que le confieren disponibilidad estructural para la protesta (McAdam 1994: 44). El *Graffiti Movement* encauza esa expresión individual y colectiva de protesta, procurando una movilización de recursos que resulte exitosa y recalando en sí mismo su entidad como medio contestatario.

También, conviene hacer una reflexión acerca de la estrecha interrelación del vandalismo y el graffiti. Fue Henri Grégoire quien acuña el vocablo *vandalisme* para referirse al comportamiento destructor de los ciudadanos hacia la propiedad pública, hacia los monumentos del pasado, en un momento en que nace la preocupación social por proteger la memoria histórica (Grégoire 1794; Garí 1995: 27). Los propios escritores vinculan dichos términos de tal modo que no se puede concebir el graffiti fuera del vandalismo ni el vandalismo puede comprenderse sin tener en cuenta la más elegante y edificante forma de destrucción: el graffiti (ZSL c.p.1 marzo 1996). En definitiva, esta innovadora concepción estética del vandalismo constituye una innovación estratégica de la acción colectiva para hacerse oír, que no ha alcanzado aún un estadio cultural de legalidad (McAdam 1994: 59-60).

embargo, pretende ser aceptado por sus valores artísticos, o mejor dicho, quiere que al menos su porción de artísticidad culturalmente aceptable se reconozca. Hecho indiscutible, que pese a su evidencia, aún suscita discrepancias. En definitiva, quiere poner por encima de la ley de las razones, la arbitrariedad de los sentimientos. Quiere resaltar lo absurdo que puede resultar una legislación que se declara garante de la protección de los derechos de los ciudadanos, cuando les priva de un cauce primario e inmediato de expresión y el disfrute gratuito de una expresión artística espontánea, al alcance de todos. Denuncia que sólo lo que tiene espacio en una estructura comercial o en el juego social de poderes o sólo aquella creatividad que se desarrolla en los cauces artísticos instituidos es admitido y tolerado por el sistema. Alerta sobre la monopolización de la creatividad plástica por unos cuadros profesionales de creativos oficiales, en detrimento del desarrollo pleno de las capacidades de todos los individuos que constituyen una sociedad que se declara edificada sobre los principios y valores democráticos, y que podría conducir hacia una "agnosia creativa" generalizada.

No obstante, se plantea la cuestión de si la reivindicación de la artísticidad del graffiti supone necesariamente la desnaturalización de este graffiti o desemboca en la pérdida de su entidad como tal graffiti, o sea, la idea de que arte y graffiti sean términos excluyentes. Armando Silva nos señala al respecto la siguiente reflexión:

*«Si hablamos de comunicación estética del graffiti podemos suponerla, entonces, desde ya, como una tendencia del graffiti en la cual las condiciones operativas [escenicidad, velocidad, precariedad] priman sobre las propiamente preoperativas [marginalidad, anonimato, espontaneidad]. Esto quiere decir que la inclinación por un graffiti-arte, tiende*

a liberar al graffiti de las condiciones ideológicas y subjetivas a las cuales se enfrenta por naturaleza social, y que al ser estas condiciones estructurales, tal liberación puede conducir a la **descalificación del graffiti**, para que tal figuración grafitográfica entre a formar parte de otra clase de enunciados, como por ejemplo el arte. En otras palabras, el graffiti-arte puede devenir en objeto-arte, antes que en texto graffiti, si bien puede seguir existiendo una fuerte zona de ambigüedad, o sea de texto en transición, que puede hacer difícil su cualificación» (Silva 1988: 31).

Armando Silva parece establecer de primeras que el arte es una modalidad discursiva colindante a la del graffiti y, por tanto, sus mutuas producciones pueden trasvasarse de una a otra, según sean las condiciones de producción de éstas. De este modo, aquellas producciones grafiteras con pretensiones artísticas pueden rozar temerariamente los límites de su entidad grafitera. Pero ello no significa que estas producciones no sean graffiti, salvo que el graffiti-arte<sup>48</sup> se inserte de tal manera en la producción artística que sacrifique todos aquellos imperativos que condicionan su entidad grafitera, dejando de ser a cualquier efecto un graffiti de hecho y pudiendo engrosar lo que denominamos *Graffitismo*, o sea, la mistificación del graffiti por medio de una recreación superficial, aparente<sup>49</sup>. Obviamente, habría que puntualizar que, pese a tratarse de graffiti, las pretensiones artísticas de los escritores de graffiti contraen la realización de un graffiti de pobre cualificación (Silva 1988: 31-32) dentro de ese variado muestrario de tipologías que hemos observado. El arte del graffiti se movería, pues, en un terreno intermedio muy

---

<sup>48</sup> Esta denominación sería equivalente al *graffe esthétique* de Jean-Marie Marconot (Marconot 1995: 9).

<sup>49</sup> Algunos autores utilizan la expresión *graffitismo* para referirse a la eclosión grafitera contemporánea (Garí 1995: 26). Yo particularmente renuncio a este uso, ya que confunde el desarrollo del graffiti en el ámbito callejero, que aún siendo extraordinario se sitúa en la marginalidad cultural, con el de la corriente artística conocida como *Graffitismo* o aquellas otras tendencias artísticas emparentadas, englobadas todas ellas en un marco cultural institucionalizado.

próximo a la frontera de lo culturalmente aceptable, pero dentro de lo marginal. En un punto donde lo subversivo puede convertirse en revolucionario para acabar siendo integrado en las corrientes renovadoras del sistema.

Por otra parte, aquí también se plantea otra interesante cuestión: ¿es a través de medios no institucionalizados, como el graffiti, donde el arte en su sentido pleno puede manifestarse de una manera natural o íntegra? En el planteamiento de este asunto revolotea el pensamiento crítico de la contracultura de los 60, que tiene en la literatura artística de Jean Dubuffet, abogado de la producción artística individual, personal y universal, de la *germinación anónima innumerable*, del *libre capricho individual*, del arte en crudo, una plasmación ejemplar. En estos casos, el arte fresco, gratuito y lleno de savia, con una función natural y fuertemente individual (antisocial o asocial), se confronta con el arte cultural (con plomo en las alas), con una función social dudosa, o la cultura de choque, que en absoluto es arte (Dubuffet 1970: 12, 47).

Por tanto, sólo el *graffiti-arte* nos daría garantías de estar ante una manifestación artística verdadera que no tendría cabida en el ecosistema artístico, en la oficialidad artística de nuestra cultura. O por lo menos el graffiti se ofrecería como el marco idóneo de desarrollo de una alternativa verdaderamente disidente de la cultura convencional.

### 3.2.1. Directrices del Graffiti Movement

La transgresión o subversión de las convenciones culturales por principio y sistema es el alma rectora del graffiti. Es más, pasa por considerarse «la tradición discursiva más subversiva de la historia de nuestra civilización» (Garí 1995: 260), siendo el vandalismo más pequeño posible, con un componente agresivo retraído (Gablik 1982: 34) o con un grado cero de violencia (Leandri 1982; Garí 1995: 28)<sup>50</sup>. Es más, constituye «una válvula de escape social, que dota al individuo de determinada posición frente al grupo sin tener que recurrir a mecanismos de agresividad» (García 1995: 22) y, por tanto, hay que entenderlo como un revulsivo cultural tan necesario como imprescindible.

Así pues, el graffiti se define como violación de las normas establecidas tanto por medio de su ejecución específica (cauce ilegal de expresión, invasión de otros marcos discursivos...), o a través del proceso que envuelve su realización (obtención del material, acceso al soporte...) como, incluso, los elementos materiales o conceptuales que integran la obra realizada (saturación, desmesura, tratamiento

---

<sup>50</sup> Entre la nota anecdótica y la curiosidad ilustrativa, en este punto quisiera referirme a una de esas numerosas historias que revolotean alrededor de la leyenda de MUELLE. Ésta versa sobre la reacción que se suscitó inicialmente en el seno de la Policía Nacional ante la aparición de una sospechosa anomalía escrituraria en el tejido urbano madrileño: las firmas de MUELLE. Un grafólogo de dicho cuerpo creyó dar con la clave que diese con la solución de esta extraña actividad. Obviamente, dicho individuo, echando mano de sus conocimientos supuso encontrar la explicación de la proliferación de este grafito en su naturaleza y funcionalidad delictiva. De esto modo, «MUELLE» venía a ser la contraseña de una trama delictiva, seguramente relacionada con el tráfico de alguna sustancia ilegal (Alonso 10-1-1993: 4).

Lógicamente, el grafólogo policial acudió en su necesidad de cerrar satisfactoriamente su investigación, desde la experiencia policial, a lo que más se podía aproximar por su naturaleza callejera al *tagging*: la epigrafía delictiva. Una conclusión no demasiado alejada, ya que esta misma historia nos debe de advertir de la cercanía de los procesos y del desarrollo en un mismo contexto de ambas manifestaciones grafiteras.



obsceno, intención provocadora, impropiedad de los útiles...), o por constituir una forma alternativa que supera la incomunicación o "interacción" fingida de los medios de comunicación de masas (Baudrillard 1981: 169), cuya subversión en gran medida se apoya en su ubicación callejera (Baudrillard 1981: 176-177). En definitiva, todo este conjunto de subversiones representa una prolongación de la naturaleza antiautoritaria o contestataria de este medio (Solomon y Yager 1975: 149-150) y que se pueden concentrar, según Francisco M. Gimeno, en tres ejercicios básicos de violentación de las pautas de conducta informativa de nuestra sociedad, de la norma gráfica hegemónica de nuestra cultura (Gimeno 1997: 14):

1. La apropiación indebida del espacio.
2. El uso de escrituras no canónicas.  
[o sistemas de representación, tanto verbales  
como icónicos o mixtos]
3. Los textos transmitidos.  
[o las imágenes]

El escritor, dada su condición subversiva o antisocial, actúa de modo clandestino (o semiclandestino), lo que le obliga a asumir una personalidad desdoblada. Con esta caracterización se manifiesta un descontento se protesta por unas imposiciones del sistema que se procuran evidenciar. El escritor trata de buscarse y encontrarse a sí mismo. Se llama, grita su nombre a los demás, opina, denuncia, exige, insulta, saluda, felicita, etc. Reivindica que la construcción de su propia identidad individual parta desde sí mismo (rebautismo, autobautismo), procurando rehuir unos patrones externos que tratan de amoldar su personalidad a unos modelos culturales opresivos a sus ojos.

El escritor de graffiti plantea su acción atendiendo a un discurso de renovación social a través de nuevas propuestas culturales. Es un iconoclasta de la cultura que le envuelve y le ahoga. Sueña con instaurar un nuevo orden multicolor, integrador, que acoja a todos los hombres permitiéndoles su libre expresión. En este objetivo -que, sin proyectarlo, conllevaría "quemar" el planeta: inundar todo el mundo de graffiti- no puede obviarse cierta intencionalidad redentora (*Graffiti Erlösung*) de una sociedad más que corrompida, corruptora. En este sentido, el graffiti presenta una función ambiental y estética preeminente, que más que ocultar la miseria urbana, como correspondería a otros medios como es el caso del cartel (Ramírez 1976: 192), denuncia ese abandono y desarraigo desde la toma de iniciativa particular.

Propone y ofrece un arte popular, realizable por cualquiera y destinado a todos, cuyo disfrute sea directo, gratuito y abierto. Esto es, el arte se libera de la simonía de las galerías y del enclaustramiento en los museos, lugares que simbolizan la imperancia institucional y se rompe la distancia jerárquica entre transmisor y receptor. Se dispersa y se mueve en la calle, en el espacio público en sentido estricto, contraviniendo y anulando el sistema mediático instituido, con su interacción. Además, rehuye o minimiza la consideración del objeto artístico en su vertiente grafitera como una mercancía<sup>51</sup>, pudiendo estimarse una revisión moral que echa en cara ciertas

---

<sup>51</sup> Aunque existe una comercialización secundaria basada en la documentación de estos graffiti y de lo englobable con la etiqueta de *estilo graffiti (graffiti style)* y una "estrategia de venta" del movimiento que parte de un grupo concreto de escritores, mediante el suministro de símbolos distintivos (Johnston, Laraña y Gusfield 1994: 20, 22-23), no se puede negar que el graffiti en sí constituye un *intercambio simbólico* comunitario. La pérdida económica y la renuncia a un beneficio material de éste lo encuadraría como una manifestación anticapitalista, como un sacrificio personal a favor de la comunidad (Baudrillard 1975: 82-83; Connor 1996: 45), que será así considerado por ésta siempre y cuando se destaquen las implicaciones de orden estético, cívico, ético o emocional que le doten públicamente de un valor social.

actitudes distanciadas, serviles y prostitutas a los artistas y condena el arte como institución. También, interpreta que todo espacio, todo soporte es digno de albergar un graffiti -aunque el escritor proceda a seleccionar según su criterio y genere una escala jerárquica de valoración-. No obstante, el espacio de la calle y el marco de la clandestinidad son por excelencia lo más adecuado para el discurso grafitero. Así pues, todo el mundo puede ser escritor, sin necesidad de recibir una formación institucional, sólo mediante el reconocimiento de la práctica de su actividad. Principio de igualdad que implica el derribo de la distinción entre los practicantes *amateurs* y los profesionales artísticos y la liberación del arte, a través de la muerte de la idea y de la forma de arte tradicionales y la propuesta de una nueva formulación de la acción y vivencia artística para unos nuevos tiempos (*Auflösung*). En definitiva, el graffiti representa la salvaguarda de un modo cultural que garantiza la satisfacción de esa necesidad comunicativa que tiene el hombre en una cultura letrada, en una democracia dialógica, en una civilización salvaje.

No obstante, el graffiti no hace buenas migas con el arte socialmente considerado. Sus contextos, intereses y sentimientos son lo suficientemente distantes como para constituir ámbitos autónomos. Los contactos del graffiti con el ecosistema artístico suelen ser puntuales y, en cierta medida, desconsiderados, al estimar los escritores que aportan más de lo que a cambio se recibe. Consecuentemente, se establece una relación de intercambio y, en el caso de su entrada en las galerías, un uso mutuamente interesado. En este caso, el escritor suele aceptar a exponer su obra de un modo desnaturalizado con vistas a la dignificación pública del graffiti frente a otros sectores sociales, como la crítica

artística o los medios de comunicación, y procurarse de paso algún beneficio económico, que de seguro es invertido en su actividad callejera:

SUSO.- *«A la galería llevo cosas para demostrar a la gente que aparte de pintar en la calle y hacer letras y muñecos valgo para mucho más.»* (Alonso 1993: 13)

DAVID.- *«No me gusta demasiado [exponer]. El graffiti ha cogido muy mala fama. Esto es para dignificarlo un poco.»* (Alonso 1993: 13)

Su actitud, en principio, antiacadémica y su posición cultural periférica explica y determina la despreocupación por enfrascarse en un vértigo teorizante y la libertad de acción que caracteriza a los escritores, rehuyendo no sólo el discurso artístico institucional, sino que sus pocas normas consuetudinarias se revistan de un inquebrantable dogmatismo. De este modo, es fácil percatarse de que la transgresión también afecta a sus propias normas, aunque se articulen medidas de contrarresto o se evite la vorágine interna mediante la focalización de las acciones contra símbolos del sistema. No obstante, existe generalmente un sentimiento de hermandad entre los escritores de graffiti, fomentado a través de actividades colectivas y sólo roto puntualmente y cuya desaparición sí podría poner en serios aprietos la perpetuación de este movimiento. Éticamente, el escritor se rige por su ley, la ley de los sin ley: la ley de la calle.

Igualmente, existe una ligera despreocupación por el testimonio y por fijar la memoria histórica, principalmente en el marco oficial. Ésta se mantiene a base de transmisiones orales, generalmente estereotipadas y centradas en figuras claves del pasado cercano y del entorno próximo o de otros

entornos con los que existan contactos. Sólo la saga y las epopeyas de los primeros escritores de New York y el nombre y las hazañas de otras figuras pioneras o especiales del graffiti europeo parecen formar parte de un patrimonio común a todos y por todos consagrado. Normalmente, los nombres, los hitos quedan para casa en el recuerdo vivo de los escritores. Sólomente, si acaso interfieren los periodistas o los investigadores, los escritores se ofrecen a pregonar su leyenda. Es, sin duda, la labor de estos intrusos la que, con su testimonio, logra librar del olvido cultural al graffiti y su mundo en un tiempo en el que su loca expansión parece frenarse.

El graffiti, con más o menos fortuna, subvierte el sistema y trata de romper sus límites. La irreverencia con la tradición cultural, la parodia del mundo que le rodea, la transgresión lingüística, el exceso decorativo, la expresión irónica, la obscenidad de las imágenes, la provocación ingenuamente insultante, etc., señalan la actitud sistemáticamente rebelde de estos "destructores". Sin duda, el graffiti es inasumible oficialmente por lo que es y por cómo se define, aunque se le puedan reconocer ciertos méritos en beneficio del bien público y su posibilidad de catalogarse en cierta medida como movimiento cívico. En este sentido, se advierte la construcción de una base cultural propia del movimiento y las tensiones producidas por su implicación en la cultura oficial. De este modo, los escritores de graffiti se encaminan a crear su propio marco de referencia (*identidad colectiva*) dentro de las formas culturales que facilitan su aparición<sup>52</sup>.

---

<sup>52</sup> Esta construcción se efectúa mediante los denominados *procesos de alineamiento de marco*. Este concepto desarrollado por David A. Snow, E. Burke Rochford Jr., Steven Worden o Robert D. Benford (Snow, Rochford y Worden 1986: 464-481; Snow y Benford 1988: 197-217) establece que el objetivo de estos procesos consiste en proponer una visión del mundo que legitime y

El graffiti, incluso, más que constituirse en el medio de expresión de un movimiento social constituye él mismo un movimiento social y cultural (*Graffiti Movement*). No obstante, su identidad como tal requiere de los aportes legitimadores de otros movimientos que aportan sus referentes culturales, siendo desde los años 80 el movimiento *Hip Hop* el mayor y mejor cohesivo, cuya consistencia facilita la difusión de su impacto cultural<sup>53</sup>. Incluso, la definición de sus fines en términos éticos y estéticos viene determinada en gran medida hoy por hoy por el marco culturorreferencial del *Hip Hop*.

---

motive la protesta. Buena parte de su logro recae en la *resonancia cultural* de los marcos de referencia promovidos por sus organizadores, lo que obliga a concebir sus actividades como actos de apropiación cultural (McAdam 1994: 45). El graffiti no es ajeno a esta dinámica y a lo largo de esta investigación saldrá más de un ejemplo relacionado con apropiaciones culturales destinadas a contribuir a la construcción de una identidad cultural particular (colectiva y pública).

<sup>53</sup> Para aproximarnos a esta cuestión del impacto cultural, cabe advertir la concurrencia de cuatro influyentes factores en la implicación cultural de los movimientos sociales (McAdam 1994: 61-64):

- 1) La amplitud de los objetivos del movimiento
- 2) La efectividad cara al logro de estos objetivos
- 3) El grado de contacto entre grupos segregados o subculturas.
- 4) El grado de acceso a las élites culturales establecidas.

El primer factor incide en que a mayor amplitud de objetivos mayor probabilidad hay de que se erija como fuerza de cambio cultural. Sin duda, el *Graffiti Move* se implica más allá de lo subcultural, imbricándose en el concierto cultural, y más allá de lo estético hacia planteamientos éticos y hasta político-sociales, tal como evidencia su subversividad social y su imprescindible clandestinidad.

El segundo indica que el impacto cultural es proporcional a su éxito político o económico real. De este modo, puede afirmarse que el *Graffiti Move* al no abordar ni poder abordar una toma del poder institucional, que ataje la represión del graffiti, sus vestigios culturales serán escasos (efimeridad), no obstante, su influjo estilístico, más o menos mediatizado, es brutal, sobre todo, cara a la comercialización del *graffiti style*.

El tercero señala que el potencial cultural de un movimiento se relaciona directamente con el poder de reunión de estratos sociales anteriormente segregados. El sincretismo o el eclecticismo cultural del graffiti es apabuyante y parece no tener límites. Por otra lado, parece poseer la permeabilidad adecuada para aglutinar distintas corrientes contraculturales (movimiento *Punk*, movimiento Rastafari, los nuevos ácratas, etc...) Incluso, su no constitución como un movimiento definido de clase facilita tanto su expansión social como la difusión cultural.

El cuarto destaca que el grado de relación con las élites culturalmente privilegiadas facilita el acceso a los medios de expresión y producción cultural y de comunicación de masas. Sin duda, la conexión con figuras de la cultura norteamericana como los artistas Claes Oldenberg o Andy Warhol o ciertos galeristas, periodistas, empresarios, intelectuales, políticos o investigadores favoreció polémicamente su irrupción en el panorama cultural, desencadenando lo que luego acabó llamándose *Graffitismo*.

Por otra parte, como movimiento social de la sociedad postindustrial, resulta fragmentario, descentralizado y no construye un cuerpo ideológico propio, sino que participa subsidiariamente de los referentes culturales que aportan otros movimientos políticos o culturales. Así, surge como exponente espontáneo de la iniciativa democrática, siendo más fidedignamente representativo de la voz popular que, por ejemplo, el viejo esquema de partidos obreros o sindicatos (Flacks 1994: 452-454). Así pues, el graffiti se integra con el resto de los otros nuevos movimientos sociales, que conforman las fuerzas dominantes cara a la transformación democrática de la sociedad por medio de la acción directa y colectiva, y esa conciencia de embarcarse en una renovación cultural y social parece presente en el graffiti de tal modo que hace desaparecer entre sus participantes la impresión de estar ejerciendo una acción no ya menor, sino sin sentido.

Otro principio básico del graffiti es su conciencia como actitud y actividad por encima de sus productos. El graffiti es efímero o no tiene pretensiones de perduración, igual que el disfrute de su realización, lo que condena a los escritores a una continua movilización, una lucha sin cuartel con visos de tragedia. Ello nos evidencia cómo lo más importante es el proceso y el medio empleado y no sólo el resultado material. Esta transitoriedad -en algún caso acelerada por actuaciones represivas-, junto a su fijación estática en el tejido urbano, es sin duda uno de los mayores enemigos del reconocimiento social de sus obras como arte, ya que obstruye su divulgación y potencial comercialización (aparte de los problemas derivados de su implantación ilegal). Cuestión osadamente salvada con las piezas móviles, que compensan la caducidad con la ruptura del estatismo. No obstante, esta característica es uno de los

factores que facilitan la superación del materialismo cultural, de la dependencia de los objetos, del fetichismo consumista.

Sólo el registro fotográfico o videográfico de la existencia de estos graffiti compensa el posible encariñamiento de un escritor con una pieza y posibilita su divulgación en los circuitos del mundo del graffiti. También, este hábito facilita el estudio a los interesados, que además pueden acudir a los documentos proporcionados por prensa y televisión. No obstante, esta caducidad material es lo que hace del graffiti un arte vivo, una protesta que reflorece día a día y reverbera en cualquier rincón.



### 3.2.3.1. Un manifiesto

"LA PEINTURE N'A PAS ETE INVENTEE POUR DECORER DES DEMEURES, C'EST UNE ARME POUR ATTAQUER ET SE DEFENDRE CONTRE L'ENNEMI"

P. PICASSO

Né à Philadelphie il y a près de 30 ans mais ayant gagné ses lettres de noblesse à New York, le graffiti contemporain, de par ses origines contemporaines, de par ses origines (sociales, ethniques), ses valeurs (quête de la célébrité ou rébellion à l'encontre d'une autorité établie), ses formes (esthétisme puéril ou pure expression artistique) incarne le refus d'une société aseptisée au sein de laquelle prévaut un mépris normatif à l'égard de toute forme d'expression non diffusés par les mass media, sacro-saints vecteurs de l'idéologie dominante.

C'est pourquoi, dans cette société duale, nous aux marges, eux au centre, notre peinture reste la seule arme, vivante, colorée, inventive, que nous puissions opposer aux tenants de la monotonie et du monopole culturel, centre exsangue où se ternissent les fastes d'une grandeur passée.

La jeunesse est vaillante, la peinture, virulente et la vie, belle. Alors, attaquons ou ripostons, gardant à l'esprit que "Le secret des armes ne consiste qu'en deux choses: à donner et à ne point recevoir" MOLIERE

C'est dans ce contexte que s'inscrit 33CFRESH n°3, médium marginal présentant des peintures auxquelles l'adage de MONTELLE, "Que toute création périsse sitôt créée", s'applique -de manière regrettable!- tout particulièrement. En effet, la plupart des pièces publiées ici n'auront eu qu'une éphémère existence, en particulier les "pièces roulantes".

Ainsi, les célébrations post-mortem de ces oeuvres seront désormais assurées en couleur, et ce tout en appliquant l'incomparable précepte de M. SCHWOB:

"DETRUIS CAR TOUTE CREATION VIENT DE LA DESTRUCTION, CAR TOUTE CONSTRUCTION EST FAITE DE DEBRIS ET RIEN N'EST NOUVEAU EN CE MONDE QUE LES FORMES. MAIS IL FAUT DETRUIRE LES FORMES."

Este editorial<sup>54</sup> no tiene desperdicio alguno. Es el único texto, de los que he podido recoger en los circuitos madrileños de cultura Hip Hop, en el que su autor (uno o varios escritores) recoge de modo más o menos desarrollado algún pensamiento teórico sobre el graffiti. De este modo, prescindiendo de su origen francés -ya que el carácter internacional de este movimiento hace que su discurso pueda asumirse sin problemas como exponente del pensamiento general del Hip Hop Graffiti europeo, siempre y cuando se adviertan sus peculiaridades-, resulta esclarecedor acerca de las bases ideológicas de este movimiento. Así, tenemos<sup>que</sup> este texto se

<sup>54</sup> Editorial (anónimo) del fanzine 33CFRESH, n° 3, Eysines, noviembre de 1995: 3.

presenta como una declaración general de los principios básicos que rigen sobre los escritores de los 90 y una visión resumida de lo que ellos mismos entienden como su mundo y su devenir histórico. En definitiva, consiste en una explicación por y para los escritores -he ahí su mayor interés-, que confirma y reafirma el carácter artístico de un comportamiento fundamentalmente subversivo.

El graffiti se viene a definir públicamente como la negación de una sociedad "aséptica" (uniforme, silenciosa, blanca, gris, ordenada). Desprecia cualquier forma de expresión transportable por los *mass media*, ya que se conciben como vehículos de una ideología oficial que pervierte o reprime el orden natural<sup>55</sup>, desde la consciencia como medio de comunicación alternativo. Por tanto, estos cauces expresivos están corrompidos y, además, colaboran en el mantenimiento de unos malos modos social e indiscriminadamente instaurados. Consecuentemente, estos medios merecen ser combatidos y desacralizados, sirviéndose transgresivamente de sus productos y de su lenguaje (perversión de la perversión).

Su visión del mundo lo concibe de un modo dual y de una forma casi maniqueísta (ya que ellos se ven como unos buenos malos). En el centro de la sociedad estaría la sociedad oficial y en una posición marginal estarían los escritores de graffiti. Ambas partes entran irremediabilmente en conflicto, al defender uno la monotonía y el monopolio cultural y contraponer el otro la pintura como arma de choque, colorista, imaginativa, virulenta. Se asiste a un conflicto con ribetes históricos, con

---

<sup>55</sup> En algunos escritores se advierte la conciencia de que existe un proceso de corrupción de la naturaleza humana en nuestra sociedad:

KIKO.- «porque, como dice Rousseau, el hombre nace bueno y es la sociedad la que le corrompe» (Moreno 27-2-1995: 4).

un carácter insultantemente épico por la desproporcionada lucha que anuncia y trágico por estar advocating a una resolución ineludible. En este contexto beligerante entra además un planteamiento generacional, ya que la periferia marginal se define como juvenil, asumiendo de este modo como característico una serie de atributos culturalmente asociados con la juventud, como el valor, la creatividad, la espontaneidad, la vitalidad, etc. Unos atributos, obviamente, de los que se adolecen los grises integrantes de la sociedad central pletórica de achaques. No podemos ocultar la impresión de contemplar un constructo eminentemente lúdico, que se evade de problemáticas concretas y se sumerge en la ilusión de constituir una reserva natural, donde el rol positivo lo interpretan los paladines del graffiti.

El graffiti viene a constituir la creación de una alternativa popular a la agnósica, aburrida y mortecina cultura institucional. Esta ruptura contrae una manera combativa de concebir el desarrollo de las capacidades artísticas. El graffiti es el medio culturalmente asentado que simboliza como nada el repudio, la rabia o el desengaño. Por ello, no es extraño que se convierta en un arma constructora de un planteamiento que requiere la superación de las barreras impuestas, la deconstrucción o la destrucción del sistema<sup>56</sup>. Pretende la manifiesta liberación física y mental del pensamiento y la creatividad del hombre dentro de un pensamiento que plantea la existencia de un arte libre como llave de un régimen sociopolítico de libertad efectiva.

---

<sup>56</sup> Personalmente, esta actitud me recuerda una afirmación que debe mucho a una experiencia histórica como fue el Mayo del 68 francés, donde lo artístico tuvo un papel decisivo como fuerza de choque: «En una sociedad que tiende a abolir toda creación, la abolición de esa sociedad se convierte en la única creación posible» (Revault D'Allonnes 1977: 273).

No obstante, la cita en este texto de autores como Pablo Picasso, Molière, Monelle o Marcel Schwob chirría. Aparte de impropio, no deja de ser impertinente y pedante. Pero, no debe resultarnos raro que se recurra a significativos personajes o mitos de las artes y letras ni que se acuda a representantes de la cultura francesa. Esto, aparte de advertir cierto sello nacionalista, dado el origen francés del texto, nos indica un desconocimiento de fuentes propias (artistas o escritores que han teorizado sobre el graffiti y no el arte) y nos advierte de cómo la necesidad de construir unos fundamentos teóricos que les respalden provoca la exploración de fuentes a la busca de citas en ocasiones descontextualizadas, manipuladas a su favor. Estas píldoras de sabiduría se articulan en una argumentación que no atiende a una coherente conciencia de la ubicación histórica del graffiti actual. De este modo, su apoyo en citas de artistas culturales, que se procuran populares, -apelando al principio de autoridad- resulta algo paradójico, ya que no tiene un propósito humorístico, de parodia, sino de serio apego. Esto advierte de la posibilidad de que estos escritores en particular recalquen su pertenencia a la cultura, su función innovadora y suavicen el discurso subversivo general en pro de un reconocimiento social o, al menos, de ciertos círculos intelectuales o artísticos.

Analicemos y descifremos la intención subyacente de las referencias escogidas:

- 1) *«La pintura no ha sido inventada para decorar casas, es un arma para atacar y defenderse contra el enemigo»*  
(PICASSO)

La pintura pertenece a la calle. Su exhibición pública le da carácter. Así-mismo es un medio lícito desde su artisticidad

para enfrentarse o contestar a la sociedad represora. En sí, el mensaje de un Picasso militante, que critica las concepciones burguesas acerca de la funcionalidad de las artes, pasa a convertirse en un alegato de la acción vandálico-artística en un ámbito público, donde se identifica pintura con graffiti.

2) «El secreto de las armas consiste en dos cosas: dar y no recibir» (MOLIÈRE)

Se trata de una consigna. Una recomendación que instruye acerca de la necesidad de los escritores de tomar precauciones a la hora de asestar sus golpes para no recibir una cada vez más segura respuesta. De esta forma, el mérito no consiste sólo en la envergadura del acto cometido, sino además en salir de él bien parado. Igualmente, en este sentido el aerosol se transforma en una arma justiciera que recrea el espíritu caballeresco, en la que el poder de la pluma y de la espada se aunan en una misma entidad.

3) «Toda creación muere nada más se crea» (MONEILLE)<sup>57</sup>

Incide en la naturaleza efímera del graffiti. Es bien sabido, sobre todo por los escritores, que los graffiti no suelen disfrutar de una larga existencia, salvo excepciones. Esta consciencia ocasiona que aparezcan varias actitudes entre las que destaca la asunción de que la caducidad del graffiti no es motivo de desilusión o tristeza para sus creadores, ya que responde a una específica ley de vida que, inclusive, resulta necesaria para la regeneración del mismo graffiti. En algún caso, se puede percibir cierto deleite por lo efímero, pero, sobre todo, la consciencia y asunción de los escritores de la

---

<sup>57</sup> Esta cita está sacada de la obra de Marcel Schwob, Le livre de Monelle (1894), como igualmente la siguiente, atribuida nominalmente a dicho autor.

temporalidad de sus obras materiales viene compensada por la concepción inmortal de su acción común.

4) *«Destruid porque toda creación surge de la destrucción, porque toda construcción está hecha de recuerdos y no hay más en este mundo que formas, no obstante las formas han de ser destruidas»* (SCHWOB)

Se trata de una cita que justifica la faceta vandálica del graffiti, el outlaw ethos. El escritor no debe de tener ningún reparo en violentar las propiedades privadas o públicas con sus graffiti. Bien mirado, es un sacrificio necesario, obligado y que puede resultar menor a cambio de la conquista de libertades que se deriva con este acto transgresor del orden. En otro sentido, sirve de ratificación al ejercicio iconoclasta contra los mensajes y las imágenes de los medios de comunicación sociales, incluso de los graffiti obsoletos, y de la fruición renovadora e innovadora de los estilos. También, incide en la importancia del acto del que se deriva secundariamente todo lo demás.

Todas estas referencias -escogidas detenidamente-, dentro de su nuevo contexto, apoyan o explican el graffiti. Particularmente dudo que cualquiera de estos personajes abogasen a favor de su práctica, al menos públicamente. No obstante, el nuevo sentido con el que se arropan las reviste de un peso indiscutible para unos jóvenes que desconocen generalmente... la alta cultura... En definitiva, ...se trata de fundamentar una manifestación popular de la media o bajacultura por medio del áulico refuerzo de la autoridad de exponentes de la alta cultura contemporánea o moderna, que en este particular se resacraliza en vez de desacralizar. En sí, los redactores de este texto se apoyan en la posibilidad de

considerar a estos otros artistas como unos supuestos personajes subversivos, presos del sistema que han denunciado sus malicias y han dejado como testimonio una serie de claves que reinterpretadas de nuevo en este tiempo de desconcierto, sirven de guía y aliento a los escritores.

Como conclusión, se podría ultimar que este texto corrobora no la inexistencia de unas directrices teóricas generales asentadas en un cuerpo coherente de pensamiento, sino la exposición que el mundo del graffiti tiene a los procesos de aculturación social y de instrumentalización de la cultura. El Graffiti Movement es susceptible de integrarse en la esfera cultural a través de unos mecanismos de reacción que le desnaturalizan para ser absorbible, y que, incluso, en el servirse de la cultura institucional tiene uno de sus mayores enemigos cara a mantener una imagen auténtica que de verdad le haga creíble como planteamiento cultural. La propuesta de la subcultura como cultura alternativa representa un arma de doble filo para el graffiti, ya que la búsqueda de referentes de legitimación reconocibles socialmente puede transformarlo en otra cosa. La rebeldía ha tenido siempre su sitio en nuestra cultura, pero la subversión no puede generar cultura a menos que destruya la imperante -lo que entra en el campo de la utopía- o se inserte en las corrientes de renovación establecidas dentro de los mismos parámetros culturales, lo más factible por el momento, pero que pervierte los principios del graffiti.

### 3.2.1. La identidad artística del escritor de graffiti

No es difícil que el escritor vea su graffiti como arte, pero a menudo observamos reticencias en verse a sí mismo como un artista. En esta huida de la etiqueta de artista están presentes varios factores. Sin duda, el *amateurismo* (el arte de los no-artistas), la conciencia de pertenecer a una cultura callejera protagonizada por gente que se hace a sí misma, junto a la imagen del artista altocultural que produce para un mercado y se desenvuelve en el contexto del ecosistema artístico, hacen desdeñar un calificativo asociado a un discurso intelectual y a un sistema de formación profesional innecesarios para ellos. Igualmente, la consciencia del potente peso que tiene el *ethos* proscrito y el no observarlo como compatible con el concepto convencional de artista hacen que se consideren por lo general fuera del conjunto de los artistas plásticos de nuestro tiempo. No obstante, ese mismo impedimento, puede contemplarse entre algunos estudiosos como el garante de su *artisticidad*<sup>58</sup> e, incluso, de su modernidad

<sup>58</sup> Sin duda, esta cuestión puede plantearse de varias maneras. Por ejemplo, Juan Antonio Ramírez la formula de las siguientes formas: «¿No será, en suma, el arte verdadero una cosa clandestina?» (Ramírez 1992: 205-206), o bien, «¿Pueden conjugarse de algún modo el arte y el delito?» (Ramírez 1994: 18). Aquí se puede acudir al anticonvencionalismo asociado a los estereotipos del artista que alcanzan a contemplar su actuación delictiva, aunque no siempre la acción artística delictiva, y puede acudir también a la crítica contracultural contra el arte institucional. Así, en el caso del escritor encontraríamos ese modelo ejemplar de artista-delincuente cuya obra y medio son delito y que se libera de las directrices mediáticas del sistema oficial. Un modelo que sería la prueba viviente de que no sólo «Crear sin restricción es coquetear con el delito» (Ramírez 1992: 207), sino que es también cometerlo.

Igualmente, desde la consideración del artista (un determinado tipo de artista, un artista vanguardista) y el delincuente como dos figuras o personajes sociales que se desenvuelven en la marginalidad cultural, ambos serían vistos (beuysinamente) como dos compañeros de viaje, unidos por su amorabilidad e impulsados por la fuerza de la libertad (Stachelhaus 1990: 189). De este modo, la reunión de ambas figuras en una sola (el escritor de graffiti) no puede en ningún caso considerarse una «aberración cultural», sino algo más que natural, previsible en el desarrollo de la cultura contemporánea.



cultural, ya que es el componente que dota a su acción de una indiscutible carga subversiva.

Pese a esto, no cabe duda de que el escritor de graffiti percibe los valores plásticos y la potencialidad expresiva de la estética del graffiti y la significancia y el simbolismo de sus acciones. Es más, son conscientes de su particularidad como movimiento artístico y de su iniciativa específica en el contexto cultural. En este sentido, es lícito considerar que el graffiti es la manifestación de una *Kunstwollen* (intencionalidad artística)<sup>59</sup> que parte de unos jóvenes que descubren sus potencialidades creativas y su sensibilidad plástica. Protagonistas de unos actos que violentan el sistema y hacen peligrar el *status* cultural del arte y la privilegiada posición de los artistas profesionales. El graffiti callejero se ha hecho arte o ha evidenciado su artísticidad, reenvasando o reciclando unos productos de la cultura de masas consumidos con fruición denodada y vomitados coloristamente y con estilo en el espacio público<sup>60</sup>.

<sup>59</sup> El término *Kunstwollen* fue adoptado -de modo impreciso, pero acertadamente considerado- por el historiador alemán Alois Riegl (Riegl 1901). Se aplica dentro de las limitaciones apuntadas por Ignasi de Solà-Morales en el "Prólogo a la edición castellana: Teoría e Historia del Arte en la obra de Alois Riegl" (Riegl 1980: VII-XVIII) y más específicamente ateniendo a las puntualizaciones realizadas por Erwin Panofsky en su ensayo "Die Theorie des Kunstwollens" (Panofsky 1920; Calabrese 1987: 21 y 40). Igualmente, este término se equipararía con el proyecto operativo (poética) que precede a cualquier producción artística individual o colectiva, señalado por Umberto Eco (Eco 1970: 140).

En todo caso, admitiendo este concepto, cabría preguntarse en qué medida la afirmación de esta voluntad artística se sujeta estrictamente a una liberación de las influencias externas o de las subjetivas (Hauser 1973: 363; Herskovits 1981: 439-440; Sureda y Guasch 1987: 12).

<sup>60</sup> Aquí se plantea una cuestión apuntada en el desarrollo de la definición del graffiti que quizás, dado el planteamiento de esta investigación, no merezca una atención directa, pero que resulta de gran interés para abordarla con propiedad. Se trata de la posible exclusión de los conceptos arte y graffiti.

En este sentido, al comentar el concepto de graffiti-arte (Silva 1988: 31) ya se determinó que el autor de un graffiti que aborde su realización desde su dimensión artística rozaría los límites del graffiti, pero seguiría considerándose un graffiti, aunque de pobre cualificación.

Los escritores de graffiti participan de una manera de hacer que replantea el sistema por medio de una nueva propuesta estética. Reformula las vías y formas de expresión, los contenidos y su enfoque, el proceso creativo como culturalmente se establece y la "propiedad" de la productividad artística y la creatividad social<sup>61</sup>. Si atendemos a Omar Calabrese -uno de los pocos que ha integrado en su visión del arte postmoderno al graffiti- estamos ante una consecuencia inevitable del proceder neobarroco, que gusta de experimentar el placer de poner en tensión el sistema, en ocasiones como una auténtica necesidad (Calabrese 1994: 66-67), y la propia especificidad del graffiti como medio ilegal de expresión y, por tanto, transgresivo. No obstante, este movimiento, aunque conmociona y amenaza, no logra aún romper el sistema más que de un modo brillantemente anecdótico, estrellándose contra sus límites. El graffiti, entonces, ante este encontronazo opta por moverse en dos direcciones lógicas o en un procedimiento doble (Calabrese 1994: 83). De este modo, surge a la par un pseudograffiti que aparenta en lo formal exceso, pero que se mantiene dentro del sistema -se corresponde con el *graffiti style*, reformulación formal y, acaso, temática asimilada por la cultura de masas, pero eludiendo los aspectos accionales más subversivos- o bien oculta el exceso bajo la apariencia fronteriza de una acción limitada para conseguir su aceptación -ejemplificada en los escritores que buscan el reconocimiento oficial y se adentran parcial o totalmente en los circuitos institucionales, como es

---

<sup>61</sup> Resulta muy conveniente la observación realizada por Juan Antonio Ramírez de que posiblemente el gran delito de estos artistas -al hablar de los grafiteros newyorkinos y desde el análisis de la investigación de Craig Castleman- radique en la ruptura de las reglas de juego de la sociedad de consumo y en la liberación en el espacio urbano de un arte de vanguardia que, pese a estar consagrado oficialmente, es ignorado por el gran público (Ramírez 1992: 206). Igualmente, de lo que yo considero una advertencia, su conformación como «un microcosmos que reproduce con nitidez todas las pulsiones y comportamientos del Mundo del Arte (con mayúscula)» (Ramírez 1992: 205).

el caso de los protagonistas de la corriente artística convencional conocida por *Graffitismo*<sup>62</sup>.

El escritor, en su condición de no-artista, se sabe artista y reconoce su obra también como arte, aunque no pueda poner nunca desde su precaria posición de marginalidad cultural o ilegalidad social las condiciones que pudiera establecer un artista profesional. Pese a ello, ansía que, por lo menos, se reconozca oficialmente el valor plástico de sus obras y el mérito valeroso de sus acciones, a la vez que consiente, comprende y provoca la desaprobación pública por su inadecuada actuación, mientras fórmula discursos ingenuos o no tan aparentemente ingenuos que le legitimen intelectualmente. En este sentido, el paso a la Historia, la inscripción en la memoria de nuestra cultura es un objetivo secundario deseado como certificación de una popularidad no gratuita y de un rupturismo con un modo de ver el arte:

F.F-S.- ¿Consideras esto arte?

MROK.- Por supuesto, es el arte de los... Es el arte de yo qué sé. Es que es una nueva etapa. Dentro de diez años o veinte, el graffiti va a aparecer en los libros de arte, seguro.

(MEGAROCK c.p. abril 1996).

---

<sup>62</sup> Aparte de la llamativa intrusión más o menos aventurera en el gran ecosistema artístico, el ejemplo más común no es la intrusión en los circuitos comerciales del arte contemporáneo, sino las relaciones básicas que se establecen a un nivel interpersonal. Exactamente me refiero a los encargos (contrato verbal) que se encomiendan a estos escritores para que emprendan la decoración de fachadas e interiores de locales de ocio, comercios o talleres. Esta actividad es aceptada por los escritores desde la conciencia, más o menos asumida, de su explotación, por la necesidad de ganar dinero. Esta explotación se sustenta en su marginalidad cultural, su *amateurismo*, su competitividad interna, su ilusión por encontrar un buen soporte y pintar y en su necesidad de buscar una fuente de ingresos para mantener su actividad proscrita (generalmente el pago es en material o especie, incluso se puede añadir una pequeña suma de dinero; sólo los grandes pueden permitirse establecer un precio alto a su labor). No obstante, es unánime la conclusión de que estas obras no pueden considerarse unos graffiti, sino que se vendrían a estimar como un *trabajo* artístico. Incluso, desde lo desagradable de su servilismo y el abuso de los comitentes, el escritor deprecia y hasta desprecia este tipo de tareas, prefiriendo siempre su actividad libre.

En definitiva, se intenta por los medios a su alcance que sea reconocida la faceta artí<sup>s</sup>tica de este delincuente menor, consiguiendo el respeto oficial de alguna de sus obras por méritos de calidad. Es sin duda una ilusión que queda lejos de hacerse realidad. Sólo un artista ha recibido oficialmente el indulto de palabra de alguna de sus obras: MUELLE (Cabezas 5-7-1995: 6). Pero no parece ponerse mucho empeño desde instancias oficiales en que se consume este reconocimiento, por los perjuicios indirectos que pudiese suponer (apología del graffiti). Su actuación parece obedecer a una solución de compromiso y a intereses de imagen frente a sectores culturalmente progresistas, que no oculta en sus decisiones una actitud de desapego, aberrantemente cruel, hacia el graffiti y lo que representa. Por otra parte, este reconocimiento no culmina más que en intentos de deslindar al graffiti tanto de su contexto subcultural y su ámbito callejero como de su otra faceta penalizable, fomentando procesos de integración puntuales, en general superficiales y que no asumen seriamente, por miedo al fracaso o al éxito, una resolución tajante del problema.

Así pues, el sentido renovador y revolucionario o innovador y subversivo del graffiti depende en gran medida de las fluctuaciones estáticas o dinámicas de su época histórica y, en este particular, de la eficacia de los instrumentos de absorción de un sistema del que no puede distanciarse (mercado, crítica, *mass media*). De este modo, el que el graffiti se haya convertido en los 80 en uno de los más internacionales estilos artísticos o aparezca en los 90 como una "anécdota anacrónica" (postmodal) deriva, más que del análisis de su desarrollo como tal, de una serie de procesos exógenos que se relacionan o se sirven del graffiti sin que sean un reflejo coherente del

empuje o el agotamiento del movimiento como tal. Éste parece mantener un desarrollo continuo, con altibajos, pero progresivo, con una constante renovación generacional, afincándose en la subculturidad de nuestras ciudades, planteando una complicada tarea de erradicación para aquellos defensores del sistema centralizado, de las homologaciones del orden normativo.

### 3.2.2.1. La extravagancia del arte y la subversión del graffiti

El escritor de graffiti no sólo puede ser considerado popularmente como un extravagante cuando se le toma como artista, sino además como un subversivo en su completa condición de escritor de graffiti. Es más, si el escritor se consagrara exclusivamente como artista estaría irremediablemente condenado a no consumir su ruptura con el sistema. El artista moderno en su rol social actual tiene asumido y podemos afirmar que impuesto el ejercicio marginal de su actividad, pero más que desde una posición amenazante, desde la maniobrabilidad simpática de la excentricidad<sup>63</sup>. A esto se añade que, gracias a su pertenencia a un ecosistema que le dependiza económica y culturalmente del sistema, está lejano el día en que su obrar lo desestabilice seriamente. Es más, la toma de una actitud seriamente amenazante, la salida de tono cultural en su papel como artista convencional le puede suponer la privación pública de su identidad como artista. Por otra parte, ha sido esa misma excentricidad o su necesidad de excentricidad y la búsqueda compulsiva de la originalidad lo que ha motivado en los 80 su aproximación a las formas del graffiti. Incluso, cuando se acomete la realización de un auténtico graffiti, no puede afirmarse que sean semejantes ni la reacción social ni las motivaciones y las intenciones de fondo entre un escritor de graffiti y un artista profesional, sobre todo si es famoso. Tenemos un ejemplo muy próximo que

---

<sup>63</sup> «Un "excéntrico" es un señor (o de cualquier modo un sujeto) que actúa en los límites de un sistema ordenado, pero sin amenazar su regularidad», situándose en una posición periférica (Calabrese 1994: 72).

ilustra esta cuestión recogido en una nota de prensa (M., A. 31-8-1996: 25).

El conocido pintor Miquel Barceló en su pueblo natal, Felanitx, «en un gesto espontáneo, pintó con un grafito un hito fálico callejero, un blanco mojón de tráfico denominado popularmente 'el supositorio'». En el mismo artículo se nos describe la imagen del artista a modo de un estereotipo: persona marginada, amante de la soledad, taciturno y esquivo, noctámbulo, conversador en tertulias, donde se da al vino y confraterniza con colegas artistas, practicante del gesto y dado al arrebató, personaje contemporáneo cuyas acciones desbordan modernidad. Una imagen que, sin duda, -aunque en cierto punto próxima al estereotipo del escritor de graffiti- resulta verdaderamente odiosa para éste, no por lo que es en sí o la comparación que se podría generar, sino por lo artificioso de la construcción de esta vivencia y la distorsión de nuevo que se plantea socialmente de lo qué es estrictamente un graffiti. Por otro lado, con la confrontación de estas dos imágenes en la escena del mundo del graffiti, se traspasa la jerarquización cultural entre el mundo del arte y la cultura de calle, estableciéndose consiguientemente una jerarquización entre la tipología del graffiti artístico, representada en la acción comentada de Miquel Barceló, y el *Hip Hop Graffiti*, que se situaría conforme a ello por debajo.

Pero, cuidado, el interés de esta nota de prensa no está en el hecho, sino en la visión social (identificada con la narración del periodista) que del hecho se tiene y de la entidad genérica de Barceló como imagen del artista contemporáneo situado en el éxito. O sea, lo de menos es que fuese Barceló y lo que más nos debe preocupar es cómo se

contempla el graffiti y lo que hay alrededor de él, así como en torno a la creación artística. De esta manera, sí determina que fuese quién era el que este hecho llegase a<sup>ser</sup> algo más que una anécdota. Al ser el autor de este graffiti un artista "consagrado" y popular y además ser vecino del pueblo, a lo que se añade la ganga económica que representa su generoso graffiti, se produce una reacción municipal anómala hacia este genial graffiti tan oportuno: *«El alcalde de Felanitx, Miguel Riera, ha protegido la singular obra, la única que el patrimonio municipal conserva de su hijo contemporáneo de más relieve»*. Así pues, se observa una doble moral pública que responde a muy distintos condicionantes, aunque el principal sea la autoría. Sin duda, ningún escritor de graffiti se puede comparar ni se va a comparar con Barceló, al que sin reparos no dudarían de calificar como *toy artistilla*, pero sus ejecuciones comparten circunstancias semejantes, aunque con la concurrencia de unos condicionantes imprescindibles que hacen que uno sea aceptado y otro rechazado: el prestigio de su autor y el sello de garantía de su calidad artística.

Este acontecimiento nos va a servir de ilustración al peculiar pique que los escritores tienen con los artistas profesionales. Este surge desde el mismo momento en que se les considera unos aprovechados. Ellos se llevan la fama, mientras los escritores se han currado la construcción de un estilo y padecen lo indecible por situar al graffiti en una posición digna desde la persecución y la incomprensión<sup>64</sup>. Esta

---

<sup>64</sup> Esta misma consideración de "aprovechados" se estableció también entre los mismos escritores. Los escritores de New York estimaban que los de California o de Europa habían partido desde una posición de ventaja, al inspirarse en sus creaciones y ahorrarse quince años de desarrollo (Chalfant y Prigoff 1995: 9). Esto concluye en el mismo momento en que se reconoce la precedencia y su mérito por parte de todos los escritores del mundo. Un reconocimiento oficial que aún no se ha establecido desde el arte institucional que, en general, menosprecia estas "manifestaciones menores de gente sin cualificación ni concepto" desde una evaluación netamente formal, que rechaza como artístico lo que se desarrolla fuera de su áureo ámbito.



"insolencia", que se funda en la perversión del proceso y la comercialización de una imagen, estuvo muy presente en las conversaciones entabladas con escritores. Por ejemplo, SUSO.33 recalca especialmente a modo<sup>de</sup> denuncia la utilización del término graffiti desde la impropiedad conceptual:

SUSO.- Tu ves algo hecho con un *spray* y ya lo llaman graffiti. El primero que hizo un graffiti fue Tàpies, dicen. Hizo un cuadro que ponía «graffiti» y estaba hecho con...<sup>65</sup>

F.F-S.- ¿Se quieren echar ese mérito los artistas oficiales, que están metidos en el arte oficial; las "vanguardias" oficiales?

SUSO.- Hay gente que sí intenta hacerlo, pero como no... Todo eso, todo lo de las vanguardias son muy como procesos

---

Sólo el *Graffitismo* tiene una consideración puntual como hemos visto, pero el graffiti como tal no merece más que su cita como motivo de inspiración, sin entidad de por sí como corriente artística autónoma.

Por otro lado, este frecuente restregarse los parasitismos nos induce a considerar el alto peso de un concepto como el de la originalidad personal en el mundo del graffiti de cuño americano.

<sup>65</sup> Sin duda, SUSO se refiere a alguna obra realizada por Antoni Tàpies durante la segunda mitad de la década de los 80, donde se deja sentir la influencia técnica (aerosol) del *Spraycan Art* (Combailia 1988: 27 y 190). En concreto, la crítica que realiza contra este artista representa una denuncia contra la sacralización grafitera del instrumento del *spray* y contra el uso inapropiado o confuso del término *graffiti* -de moda desde los 70- en el discurso del arte contemporáneo, tanto por algunos artistas al titular con él sus obras [p. ej., en este caso: *Matèria i graffiti* (1986), *Graffiti sobre matèria marro* (1986), *Llibre i graffiti* (1990) o *Graffiti sobre ciment* (1990)] o no distinguir suficientemente entre el elemento de inspiración estética y el objeto artístico, como por críticos y estudiosos al referirse a estos trabajos; dejándose sentir ese patrimonialismo de los escritores por dicha palabra. No obstante, a la hora de mencionar el trabajo gráfico de Tàpies caben expresiones más felices como *grafismo* o, incluso, *trazo-graffiti* (Guidieri 1996: 17). Sin embargo, hay que señalar que Tàpies no es un artista de modas. Su interés por este «*lenguaje urbano primitivo*», por la expresión grafitera sobre muros, ventanas y puertas nace en su adolescencia, a finales de la década de los 40. Sus comentarios escritos acerca del graffiti (Tàpies 1971, 1989) nos muestran una sensibilidad y una capacidad de comprensión de la naturaleza del fenómeno nada distante de los postulados afincados en el pensamiento del *Graffiti Movement*, al que acoge positivamente hasta en su vertiente graffitista, y las categorías internas establecidas en el panorama grafitero contemporáneo desde 1968.

En esa negatividad que rezuma el comentario de SUSO cabe encontrar en la divulgación que los medios de comunicación hacen del uso indecoroso de este término -que parece adoptar ribetes mágicos o sacros- en vinculación con la figura de Tàpies un fuerte acicate al enconamiento contra este artista. Como muestra de este hecho tenemos un artículo de prensa (Arias 16/17-3-1991: 31), en el que, citándose a Tàpies, se describe una ceremonia en la que él no participa, consistente en la inscripción de un "graffiti" colectivo en la viga que corona el edificio hotelero Arts Barcelona en la -en ese momento en obras- Villa Olímpica. Algunos de los "taggers" que la ofician son Pasqual Maragall, alcalde de Barcelona, el arquitecto Graham, la diplomática Ruth Davis y Ramón Boizadós. El periodista no especifica si se empleó o no el *spray*, pero sí recalca la bendición de RENFE (sic) al proyecto olímpico. Indudablemente, el recurso al término en este artículo resulta excesivo para cualquier escritor.

Finalmente, el comentario de este escritor nos advierte de la puntual atención prestada por el mundo del graffiti al arte institucionalizado.

mentales; pero no parece que hayan hecho ese proceso mental. Simplemente, parece que se quieren aprovechar de la palabra. Porque, si se profundiza en el tema, él está pintando en su casa un cuadro, un lienzo y está utilizando un *spray*; eso no es graffiti. Está utilizando un *spray* como podría utilizar óleo, como podría utilizar acuarela, como podría utilizar la técnica que quisiera que eso no es graffiti. Graffiti es algo ilegal que está... [...] Lo que es más importante y lo que le da toda la fuerza es eso que es algo que es algo que es ilegal, está en la calle. [...] Y hay mucha gente que se aprovecha de la palabra graffiti. En Madrid hay muralistas, en Barcelona hay muchísimos muralistas también, que se están aprovechando de esto. Hay gente que pinta con *spray*, aprovecha también la imagen y la estética del graffiti que está ya como muy peculiarizada y muy relacionada con el tema del cómic y letras, muchos trazos y todo muy cerrado. Y se aprovechan de ello, simplemente sabiendo pintar, con permisos y no están haciendo graffiti. Están haciendo un mural que podían haber hecho con pintura acrílica, que podían haber hecho un arco iris... que podían hacer lo que quisieran. Pero eso no es graffiti. [...] Está el muralista. Hace murales y no se arriesga, pero que lo han encasillado y lo quieren encauzar en la palabra graffiti. Pero, si tiene permiso, eso no es graffiti, vamos. [...]

(SUSO 33 c.p. marzo 1996)

Obviamente, esta visión negativa hacia los artistas es también recíproca desde fecha muy temprana. En general, responde a la concepción de los escritores de graffiti (que exponen y se integran en el mercado del arte) como unos arribistas que compiten deslealmente con aquellos que se consideran y son considerados artistas legítimos, con una formación facultativa correcta, siendo en el terreno de la cotización económica donde se da con más furor esta confrontación competitiva<sup>66</sup>. No obstante, aunque detrás de ello está el deseo de prestigio cultural de algunos escritores, se trataría de una competición forzada desde la

---

<sup>66</sup> Habría que aclarar que inicialmente la visión negativa del graffiti por parte de los artistas profesionales, formados convencionalmente, se centra en la impresión de anarquía social, crisis moral o inseguridad ciudadana que causa su actividad (Gablik 1982: 33). Esto sucedía antes de la irrupción de los escritores en el ecosistema artístico, que fuerza a los artistas a implicarse más allá que como expertos estéticos.

instrumentalización de éstos por parte de galeristas especuladores, que no se guiarían por evaluaciones estéticas convincentes. El escritor de graffiti no necesita, aunque se dé, del enfrentamiento con la corporación artística para consolidar su entidad distintiva. Incluso, éste se supedita al enfrentamiento con la comunidad ciudadana o con las administraciones públicas o los cuerpos policiales.

La opinión de Antonio Saura puede ser un oportuno ejemplo en el contexto español de esta actitud si no de desmerecimiento, sí de recelo. A lo largo de un artículo en el que critica a ARCO desde su valoración como una parodia de las ferias de arte de otros países (Saura 27-2-1985: 30), Saura estima el graffiti (el "graffiti" expuesto) como uno de sus «productos sospechosos» (moda especular del mercado, colonización comercial de galerías extranjeras), mostrado de modo fragmentario, y -lo peor y más significativo- como un «arte analfabeto»<sup>67</sup>, «protegido indirectamente por el Ministerio de Cultura». Esta visión que no tiene por qué ser discutida, no obstante evidencia en su acertada percepción del *Graffitismo* como una moda comercial y explicar el éxito de un "mal arte" en una política cultural proteccionista que el arte plástico institucional debe de ser para los artistas plásticos facultados y no pueden ingerirse artistas -si lo son- de segunda fila en aquellas muestras que deberían concebirse como representativas de una cultura de calidad y no un reflejo artificioso y deformante de la realidad cultural. Verdaderamente, la realidad subcultural no es exactamente el mejor exponente de la realidad cultural, pero este tipo de

---

<sup>67</sup> Este calificativo no es nuevo. Ya Paul Theroux en un artículo publicado en *The New York Times Magazine* describe el graffiti como «locos mensajes semi-instruidos, arañazos de mono sobre el muro» (Gablik 1982: 33).

críticas no deberían manifestarse en términos tan irrespetuosos.

En otro orden más cotidiano, también es frecuente verles como una auténtica plaga que interfiere enormemente y atenta la obra de artistas con obra en espacios públicos. En concreto se figuran como una molesta ingerencia para escultores y muralistas. Sólo en los casos más excepcionales, algunos de estos artistas pueden congraciarse con sus agresores gracias a su buen hacer artístico, al acertar a integrar su graffiti en ese marco tan especial. En este caso, se puede hasta considerar la posibilidad contributiva del graffiti al arte público:

*«P.-¿Le subleva que un grafito irrumpa en sus murales?»*

*ANGEL ARAGONÉS.- Si se hace con mala saña no es agradable, aunque en la pared de Espoz y Mina, por ejemplo, alguien dibujó uno muy integrado con el entorno... Yo distingo mucho el grafito de la marca, del tac [sic<sup>68</sup>]. El mundo pertenece a los humanos, y marcar el territorio con tacs es equiparable a la meada del perro.»*

*(Neira 16-8-1996: 16).*

---

<sup>68</sup> Esta sustitución del término *tag* por *tac* -dado que desconozco si se da el uso entre los escritores de la palabra *tac* para denominar también a las firmas- puede deberse a una distorsión o corrupción fonética del periodista al transcribir la entrevista o, punto que dudo, a una información parcial y de carácter oral del artista acerca del graffiti. Igualmente, cabe la posibilidad de una errata tipográfica. Por otro lado, sí se ha observado el uso del verbo *takear* (véase esta voz en el glosario).

### 3.2.3. Motivaciones básicas de los escritores de graffiti

Dos motores básicos del graffiti, que subyacen en cualquiera de las actitudes asumidas por los escritores de graffiti y que representan medios de autoafirmación individual, son:

- A) La búsqueda de la fama y el poder
- B) La rebelión frente a la autoridad y las normas<sup>69</sup>.

Los primeros escritores, al igual que los actuales, encuentran en el graffiti un medio para salir del anonimato urbano y obtener la fama en términos de popularidad. Esta necesidad surge de la imperiosa necesidad de reforzar la autoestima del individuo mermada por experiencias personales que tienen una patente causalidad social o psicológica.

Esta pretensión se hace eco de unas técnicas genuinamente publicitarias, puestas al servicio de la promoción de una individualidad revestida por el misterio de una "marca", de la presentación gráfica de un pseudónimo. El escritor hace uso de unos códigos transmitidos culturalmente y los adapta a su expresión particular, incluso ironizando contra unos modos ligados con la retórica del sistema que le oprime. El escritor, no obstante, ataca al sistema haciéndole bien: es un revulsivo cultural. Se sirve de la creatividad para destruir con nuevas y

---

<sup>69</sup> Devon D. Brewer y Marc L. Miller describen cuatro valores principales para la cultura del *Hip Hop Graffiti*: la fama, la expresión artística, el poder y la rebelión (Brewer y Miller 1990: 345-369; Brewer 1992: 188). No obstante, no he considerado oportuno estimar la expresión artística como un motivante común a todos los escritores, en concreto al querer integrar a la totalidad de los taggers en el conjunto de los escritores. Por otro lado, la fama y el poder se ligan muy estrechamente, confundiendo sus límites en ocasiones.

vibrantes construcciones. Ejerce una ironía vital, donde al que no se deja vivir manifiesta que vive y niega al que mata su expresión, expresándose una y otra vez. El sistema, dueño de la palabra, borra su voz, mientras el escritor, enmudecido por el sistema, escribe, esperando ser leído, comprendido, revivido por la sociedad o un sector seleccionado de ésta.

La fama, la gloria, la posible riqueza que podría derivarse, por lo general, es más efímera que las obras del escritor. Quizás, personajes como MUELLE, que han "disfrutado" del reconocimiento póstumo, estén por encima de esta afirmación. No obstante, en este caso el duelo sigue en pie y el tiempo dirá la última palabra. La fama que ansía el escritor debe de construirse día a día, realimentarse una y otra vez, dejándose ver continuamente en distintos espacios y distintos tiempos. La inactividad es la muerte. Estamos, pues, ante una representación lúdica de una realidad superior cuyo peso transcendental en algunos casos condena al escritor a refugiarse entre sus colores. La fama es igual a la vida. Su vida va en sus obras. Su obra surca estrechos y oscuros túneles que eclosionan en una explosión luminosa de vida al entrar en una estación del metro. En ese instante ante la mirada pública, divina, surge la fama, el testimonio de una existencia, la huella de una presencia enigmática.

Sin embargo, hay que distinguir dos tipos de fama. Así, el objetivo básico de los escritores se desdobra en conseguir: la fama en el mundillo del graffiti, que otorgaría poder o influencia, y la fama popular o éxito. En la consecución de la primera juega un papel fundamental los méritos del escritor (cantidad y calidad de las acciones, repercusión pública, virtudes estilísticas, valía personal, duelos con otros

escritores...), la divulgación del nombre por los medios de comunicación particulares (transmisión oral, fanzines, visión de piezas rodantes...) e, incluso, la afirmación territorial. La segunda implica un lanzamiento de su figura a través de los *mass media* y, en ciertos casos, interviene en la consagración de la primera. Por el momento, esta vía se mantiene en una posición ambigua, ya que es tan fácil -cuando se despierta el interés por el tema- que un escritor con un excelente currículum como que otro sin el respaldo de una carrera significativa aparezcan por ellos. Todo depende de la accesibilidad del escritor o de la accesibilidad de los medios a los escritores. No obstante, la discreción frente al periodista, sobre todo de los más jóvenes, los más temerosos o perseguidos o los conscientes de su posición modesta, lleva a no facilitar el dato de su nombre de guerra, con lo que sus declaraciones pasan a constituir una muestra del pensamiento general de los escritores<sup>70</sup>.

Esta búsqueda es el planteamiento original que hoy en día está dejando paso a consideraciones que no ven en el graffiti un medio para alcanzar la fama, sino un fin en sí mismo. En este asunto hay que atender las distintas mentalidades de escritores y sus formas de entender el graffiti que han ido apareciendo a lo largo de su desarrollo. Además, hay que tener presente cierto desengaño acerca de los medios de comunicación,

---

<sup>70</sup> Se aprecia que, aunque en muchos casos no hay reparos en dar el nombre de guerra, coexiste la tendencia en algunos casos de no darlo o pronunciarlo ante extraños a este mundillo (periodistas, investigadores, gente de la calle). Sino que usualmente se suele dar un nombre de pila, si acaso, con algún apellido, sin que haya certeza de que sean verdaderos. En esto recae una cuestión fundamental: mantener el anonimato público de su faceta proscrita como escritores, evitando que se fiche su nombre y firma con su persona. Esto sólo se supera en el caso de que el escritor sea muy famoso o popular o no importarle el ser fichado, por descaro o ya estarlo.

Sin embargo, entre los escritores o gente de confianza no existe objeción alguna en referirse con el nombre de guerra, siendo muy raro que se llamen por otro nombre. Si acaso, puede circular el de pila entre los más amigos.

tanto por el tratamiento del tema como por su interés antojadizo o la instrumentalización a la que se le suele someter, por lo que la fama popular o el éxito no sólo pueden carecer de cualquier clase de relevancia dentro del mundo del graffiti, sino que puede perjudicar su reputación, dadas las responsabilidades que comporta.

Eminentemente, con la persecución represiva de esta práctica, se incentivó el aspecto rebelde que pudiera estar latente de modo secundario en esta actividad. El enfrentamiento contra las administraciones públicas, contra la maquinaria institucional representaba un atractivo aliciente, pletórico de romanticismo para unos escritores que se sentían como el pequeño David contra el gigante Goliath, el ratoncillo que da mil vueltas al gigantón elefante. De este modo, el componente delictivo se torna en un principio director de primer orden que llega a definirlo por encima de cualquier otro componente, a identificar y distinguir al graffiti frente a otras producciones plásticas. En todo este planteamiento, se añade la articulación de un discurso por parte de los escritores que cae en un evidente maniqueísmo (el color de la calle vs. la grisalla de los burós) que les sitúa como paladines de las libertades--individuales--frente--a--la--opresión--reguladora y sancionadora de los poderes públicos.

Esta conversión ideológica de un comportamiento netamente vandálico no hace más que procurar legitimarlo de cara a la sociedad. El bandido convertido en héroe de las masas populares, paladín de la revolución popular, portavoz de las denuncias sociales y conciencia de las flaquezas de su sociedad es un tema presente en nuestra cultura -desde Robin Hood a *El Lute*- que incide en la positiva encauzación de actitudes



marginales antisociales. El escritor sería un personaje que roba la estética del arte del pueblo monopolizada por el sistema, para devolvérsela generosamente a través de un medio que tiene en la transgresión su sentido de ser y en su raíz popular y asociación con lo medio y bajocultural su ámbito cultural específico. En sí, aunque sea acaso a un nivel particular, se plantee o no un fin social, todo escritor de graffiti no hace más que reivindicar su "*ration d'art personnel*", como liberación marginal de la uniformidad simbolizadora de la cultura de masas a través de un imaginario propio (Garí 1993: 47; Castillo 1997: 215-216).

En toda esta ilusión bélica, las campañas vandálicas se convierten en guerras, el aerosol en pistola justiciera, el escritor en bombardero del silencio, el muro en un paredón donde se ejecutan los verdaderos delitos, una pieza maestra en una matanza transmitida por televisión. El arte se convierte en un arma benigna, un medio que no mata sino que vivifica por la provocación o la decoración de ambientes opresivos física y psicológicamente. Un medio que debe de respaldar las intenciones de sus autores en su virtual función social. La conquista de espacios es la conquista de las mentes, de un lugar en los pensamientos de los demás.

Sin duda, en estas motivaciones subyace siempre un deseo por encontrar una identidad social por medio de una vía que, aunque está mal vista normal y generalmente, participa de algún elemento de legitimación desde unas concretas situaciones particulares. Obviamente, el ámbito de las llamadas "tribus urbanas" facilita a algunos jóvenes el construirse una identidad en estas condiciones, buscarse un hueco en la sociedad.

### 3.2.4. La "contradicción" del sistema

Normalmente, los escritores de graffiti gustan de buscar contradicciones entre los planteamientos normativos oficiales y la actuación de las instituciones. Esta inversión de papeles, suele convertir en delincuentes a los defensores del orden y viene a justificar sus propias acciones, al menos en su discurso interior, al denunciar una especie de doble moral social.

En cualquier caso, debemos tener presente que la búsqueda de contradicciones ideológicas o culturales se presenta como uno de los cuatro hechos por medio de los cuales se produce la expansión de oportunidades culturales (McAdam 1994: 47-48), o sea los procesos de construcción de un marco de referencia determinado, propicio -en este caso- para la legitimación de los escritores de graffiti<sup>71</sup>. Por ello, no es oportuno

---

<sup>71</sup> Los otros tres hechos que generan la expansión de las oportunidades culturales (McAdam 1994: 48-54) son:

2.- Las reivindicaciones de rápido desarrollo (*suddenly imposed grievances*; Walsh 1981: 1-21). Constituyen una serie de acontecimientos dramáticos, extensamente divulgados y generalmente no esperados, que sirven para potenciar la conciencia y oposición pública frente a unas condiciones sociales hasta entonces acatadas. En el caso del graffiti, se haría hincapié en la incompreensión social, la persecución policial, la represión política, la opresión del sistema a la libre expresión, etc.

3.- Las dramatizaciones de la vulnerabilidad del sistema. Esto se corresponde tanto con las sanciones públicas favorables a su actividad (patrocinio municipal, consentimiento público...) y como con el recurso de medidas represivas o de la fuerza (intervención policial, endurecimiento jurídico, intolerancia pública...) por parte del sistema para atajar el problema son interpretados como signos de debilidad del sistema y pruebas de la potencia del movimiento, alentando su intensificación.

4.- La disponibilidad de marcos dominantes de protesta (*master protest frames*; Snow y Benford 1988: 197-217). Los movimientos sociales tienden a agruparse en el tiempo y el espacio, pues no constituyen fenómenos independientes. Se sintonizan y se interinfluencian, desarrollando y extendiendo un marco dominante alternativo que fortalece su legitimación colectiva. En este caso, he constatado lazos ideológico-culturales entre el *Graffiti Movement* y el movimiento pro derechos civiles, el pacifista, el rastafari, el *squatter* o el neanarquismo, por

despreciar su importancia en pos del fortalecimiento de la identidad del *Graffiti Movement*, aunque parezca en ocasiones pueril la dramatización de contradicciones evidentes entre valores culturales muy difundidos, incluso inculcados a través de la educación general o los *mass media*, y las prácticas sociales convencionales. Quizás, sea esa misma ingenuidad o simpleza una de las visiones más demoledoramente críticas contra la hipocresía de los sistemas. Estas incongruencias, por otro lado, también pueden encontrarse en el mismo cuerpo subcultural del graffiti.

En Madrid, tenemos dos casos concretos suficientemente ilustrativos y estrechamente enlazados con los ámbitos de desarrollo de los escritores: el metropolitano y los transportes públicos terrestres.

En abril de 1995 se inaugura el cierre de la línea 6 del metropolitano madrileño, con lo que pasa a ser una línea circular. Antes de esta inauguración, la Consejería de Transportes de la Comunidad de Madrid convocó un concurso para elegir cinco murales que decorarían las nuevas estaciones y la ampliación de la estación de Ciudad Universitaria; del mismo modo que se hizo anteriormente con la ampliación de la línea 1. La totalidad de los ganadores eran estudiantes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid (Jiménez 23-7-1995: 6).

En este caso resalta en primer lugar el recurso del arte como dignificador de un espacio y dispensador de modernidad por

---

ejemplo, y a través de la presencia de *repertorios culturales* de un modelo tan contundente como el movimiento obrero, confirmando una continuidad temporal, al menos parcial o simbólica, del activismo de otras generaciones.

medio de su contemporaneidad estilística. En segundo, el encauzamiento de la expresión por medio de unos cauces institucionales que sirven de plataforma promocional de nuevos talentos (convocatoria del concurso, enunciado contractual de las bases del concurso, participación de artistas facultados o en proceso oficial de facultación). En tercero, considerando algunos pormenores del asunto, como el impago del trabajo a los principales ganadores o la ejecución subsidiaria de alguno de los proyectos, una ambivalente consideración de los artistas que va desde el menosprecio laboral a su estima como creadores proyectistas por encima de su posible papel como ejecutores materiales de obras.

Pero, ¿qué ocurre con el graffiti, esa expresión artística tan estrechamente e indisociablemente ligada con el espacio suburbano? Su vinculación cultural con lo sucio, lo obscuro, lo indecoroso le relega a sufrir persecución y omite cualquier propuesta de integración desde las instancias oficiales que no atente contra sus fundamentos básicos. Igualmente, su naturaleza trasgresora le condena a una incompatibilidad sólo superable de modo puntual o contenida en individualidades que se integran dentro del circuito institucional. En este caso, aunque se podía haber procedido al encargo de piezas a escritores de graffiti, con una ubicación predeterminada y alguna puntualización temática, -que podrían incluso haber resultado más económicos- no se atiende esta posibilidad. Seguramente, el no plantearse si siquiera evita no incurrir en un incentivo de la actividad vandálica ni en la ratificación de la cualidad artística del graffiti que del mismo modo les respaldaría culturalmente. Igualmente, muestra el interés por apreciar a un sector profesional, cuyo centro de formación institucional emblemático, la Facultad de Bellas Artes, se

encuentra vinculada con esta línea 6 del metro madrileño, la línea universitaria por excelencia.

También -y entramos en el segundo caso-, tenemos la certeza de que, por ejemplo, si un escritor pintase un autobús público entero con unas piezas maravillosas -que de seguro harían las delicias de buen número de espectadores- éstas serían borradas sin ningún miramiento, porque ningún medio ilícito se justifica por el fin. En cambio, cuando la Empresa Municipal de Transportes decide recubrir en enero de 1996 sus autobuses con una anuncio publicitario no parece que se cometa ningún acto en principio reprochable. Se tolera, pese a las protestas ciudadanas, encabezadas por el Club de Debates Urbanos, con el arquitecto Ricardo Aroca a su frente (Jiménez 19-5-1996: 6).

Entonces, ¿que hace aceptable este hecho? Las instancias públicas fundamentan su decisión, primero, en el beneficio económico que reporta al bien público y, en segundo lugar, -atención- en la "originalidad" que se liga a lo que se vende como una idea muy creativa e imaginativa, cuyos responsables (políticos) señalan, incluso, la intención de mejorar estéticamente con el tiempo. A estos respaldos, que parecen de por sí suficientes, se añade por el gerente Tomás Burgaleta con un sentido restrictivo la afirmación de que los autobuses serían un sitio ideal «para llevar *publicidad institucional y cultural*». Esto es, se apela a un principio de decoro que atañe al tipo de publicidad que debe destinarse a este soporte concreto, por este medio tan impactante, y que se va a incumplir con el tiempo. Como remate, en todo este discurso explicativo se llega a apelar a las experiencias precedentes en Europa, como ejemplo a seguir y principio de autoridad:

T.B.- «*En Alemania hay autobuses completamente pintados como un hipopótamo para anunciar el zoo. ¿Por qué no aquí?*»  
(Jiménez 19-5-1996: 6)

No obstante, los mismos escritores también apelarían a argumentos parecidos en términos semejantes. El beneficio social, económico (trabajo gratuito o de bajo costo) y el deleite estético de esta explosión de color, la originalidad creativa, libre de uniformidades, la apelación de alguna acción parecida a experiencias integradoras en Europa y América, etc. Sin embargo, el carácter publicitario, o sea, la sujeción a la transmisión de un determinado mensaje, con el consiguiente control temático, posiblemente acabaría contrayendo en determinados escritores la propia renuncia a este servicio. Es una reacción habitual en cualquier escritor al plantearse un trabajo decorativo de encargo.

Por tanto, en aquel ejemplo institucional, existe un aval socialmente aceptado. En el otro, el aval creativo espontáneo se encuentra cuestionado desde las normas sociales que son indudablemente eco de una inmensa opinión general que considera indecoroso la cubrición pictórica de los vehículos públicos, una falta de respeto a los usuarios y a la ciudadanía en general. Pero, al valorar los pros y contras, ésta se vende a la rentabilidad económica y a su generación a través de los circuitos oficiales. En definitiva, control y orden, frente al descontrol y el caos. El graffiti es un fenómeno caótico (Calabrese 1994: 141) o peor, un caotizador.

Por otro lado y bien relacionado con esto, no puede eludirse un problema de base fundamental. Se trata de que mientras las instancias oficiales del sistema se sentencia que

los jóvenes han de desarrollar sus capacidades expresivas, su iniciativa personal, su espíritu competitivo y su sentido cívico en beneficio de la sociedad y de la convivencia democrática, su actuación esta mal vista y es motivo de críticas acérrimas por esas mismas instancias. Obviamente, el graffiti se presenta como un medio espontáneo de mejora del entorno desde un planteamiento estético que implica el ejercicio de una sensibilidad artística. No obstante, esta actitud es reprendida. Estos chavales son unos chicos malos porque no hacen el bien ni dónde ni cuándo ni cómo se tiene establecido y desde una toma de decisión individual o minoritaria. Su actuar, el despertar de su potencialidad creativa se cataloga finalmente como antisocial.

### 3.2.5. Graffiti y juego

La faceta lúdica no puede nunca desligarse del graffiti ni en sus orígenes ni en su desarrollo consumado. En él confluye lo artístico y lo lúdico tan estrechamente que cuesta creer que pueda existir un graffiti sujeto a las restricciones impuestas por un proceso como la profesionalización o los constructos teóricos. José Alcina insiste -aunque de un modo parcial y generalista- en esa faceta del graffiti como una distracción, un divertimento, un juego placentero al alcance de todo el mundo (Alcina 1988: 160-161, 170). Un acto en el que no cabe la intencionalidad de realizar una obra de arte, cuya obra no desea ser expresamente obra de arte<sup>72</sup>. Sin duda, al traspasar esa barrera, nuestros escritores de graffiti dejan de ser simplemente jugadores para pasar a mayores, sin desprenderse nunca de ese regusto lúdico.

De este modo, sea el arte una forma de juego (Lowenfeld 1967; Alland 1977)<sup>73</sup>, sea el juego una forma de arte (Read 1964), el juego es un medio de expresión y de integración vital

---

<sup>72</sup> Este planteamiento responde a una óptica clásica o clasicista, mejor dicho, platónica. A través de ella, la realización frívola del arte como un divertimento anula su verdadero sentido como tal expresión artística y lo convierte en un juego (παίγνυ) (Platón: Politicus, 288C; Tatarkiewicz 1987: 132). Desde este enfoque, arte y juego conforman dos caminos irreconciliables. No obstante, esta disyunción es improcedente en el discurso artístico contemporáneo del mismo modo en que el transgresivo graffiti, indudablemente, se constituye en más de un sentido en un monumento a lo antiplatónico.

<sup>73</sup> Igualmente, el arte lúdico (Bienal de Venecia de 1970; *Documenta 5* de Kassel, 1972) es un claro exponente práctico de estas mutuas implicaciones. Para sus promotores el arte viene a constituir un momento más de la actividad lúdica del hombre. No hay una diferencia tajante entre ambos impulsos. Indudablemente, algo de cierto debe de haber en todo ello. Pero, para que ello resulte, hay que reactivar nuestras facultades recreativas, revitalizar nuestro espíritu juguetón, o sea romper las barreras culturales que los distinguen. Esta reactivación recuerda el aspecto aventurero del graffiti, cuyo espíritu genera una actitud próxima al juego, quizá para poder sobrellevar los posibles riesgos de su actividad.



y social, lo que por sus características le relaciona muy estrechamente con lo que llamamos arte. El matiz diferenciador entre arte (*impulso artístico*) y juego (*impulso lúdico*) radica en que se tenga conciencia de sí mismo como creador de formas con valor para otros miembros del grupo, dada una creciente participación en la conciencia social, comunitaria del individuo en cuestión (Escudero 1975: 25-26; Harris 1985: 478). Por tanto, se puede considerar que el graffiti participa de una fase del desarrollo humano donde juega un papel muy importante para la formación del individuo lo lúdico y sirve de transición, con su componente artístico, hacia pautas de comportamiento adultas, donde lo lúdico -aunque presente- pasa por lo general a un segundo término. Igualmente, el graffiti no puede estimarse como una moratoria de la infancia, aunque sea popular su asociación con "cosas de niños" y se considere incompatible con una conducta adulta.

Pero, del mismo modo que el juego sirve para conocer e integrarse en el mundo desde un determinado rol, también puede conformarse como un medio de transgresión del estado de cosas establecido. No es casual que el fenómeno del graffiti, desde su fundamento lúdico, se afine especialmente en niños y adolescentes y muestre unos evidentes lazos de proximidad con el mundo infantil. En éste la rebeldía hacia la disciplina y la autoridad arbitraria, además de la fascinación por romper o cuestionar de modo natural o sistemático los tabúes enseñados, hacen del graffiti un medio óptimo de expresión de su descontento, ya irreverente de por sí como medio. El graffiti es la grafía subjetiva, la reivindicación de la personalidad -ajena a esa mecánica caligrafía escolar que se erige en símbolo de su socialización-, que no se ciñe al espacio de un folio,

sino que busca y explora espacios, palabras e imágenes prohibidas.

Sobre todo, esta transgresión del orden acontece cuando el juego se toma más en serio que una realidad a la que se dota de la insustancialidad de lo ficticio o lo falsario. Esto es especialmente palpable en un contexto social. De este modo, la negación de un orden y su modificación o sustitución por otro más satisfactorio facilita la inmersión del escritor en un mundo personalizado y le aleja de incertidumbres oscurantistas, producto de su disconformidad con un sistema insatisfactorio, y facilita el ejercicio de sus acciones, evaluadas por encima de unas normas sociales menospreciadas por obsoletas, contradictorias o restrictivas. Por otra parte, cabe la posibilidad de que la seriedad de la transgresión se torne, por su simpleza inocente, en una especie de juego, con objeto de amenizar dicha acción. Esto es aún más interesante cuando las mismas fuerzas institucionales del orden colaboran en esta toma de su actividad como un juego, redondeando la impresión lúdica:

SUSO.- *«Los jurados... son muy divertidos. En realidad les gusta, es como un juego para ellos. Nosotros somos los ratones y ellos los gatos.»* (Delgado 30-11-1993: 9)

El aspecto de la competitividad (no el de la rivalidad) es uno de los puntos que enlaza más estrechamente el graffiti con el juego e, incluso, con lo deportivo. Esto es evidente en el momento en que se tratan de batir marcas, alcanzar records. Entre los escritores o un escritor consigo mismo se establece el reto, directo o indirecto, de abordar una acción más atrevida, más temeraria y sacrificada, de mayor tamaño, más compleja y rica, en definitiva, de rizar el rizo, y sumar acciones, buenas acciones, una tras otra. Como si de un

videojuego se tratase, se acumulan pantalla a pantalla puntos, méritos que forjan su reputación de escritor.

Esta dinámica o concepción de la dinámica hace que lo rutinario desaparezca e, incluso, se forje un gratificante diálogo con otros colegas o los representantes del orden institucional, lo que ayuda al reconocimiento de la entidad del sujeto. El escritor, con sus actos, procura sentirse a sí mismo y, consecuentemente, da pruebas de su existencia. La adopción de una nueva identidad ayuda a asumir este rol y a autodescubrir una faceta distinta. A la vez, colabora en su realización personal, a través del desarrollo de su destreza física y de sus facultades intelectivas incentivadas por el riesgo. El mundo se convierte en un enorme tablero de juego, en un teatro de operaciones, donde mientras se juega ganar es vivir y perder, continuar o comenzar de nuevo.

Desde otro aspecto, podríamos y convendría relacionar el graffiti, por medio de lo lúdico, con el retorno o mantenimiento a unas experiencias primarias siempre latentes. Unas experiencias que en apariencia parecen reproducir conductas ritualistas o animistas, de vertiente mágica, como medios de superación de las dificultades vitales, como consuelo, evasión o apoyo para sobrellevar las cargas cotidianas de nuestro presente. Quizás, sea esto una postura acorde con una actitud defensiva frente a esa hostilidad sublimada del marco físico y mental de la sociedad y el entorno urbano. Una conducta que no puede evitarse y que resurge continuamente, con más o menos intensidad, por presentar cierta eficacia en la superación de los conflictos humanos y la conjuración de las potencialidades humanas, al menos en un plano personal.

En cierta manera, el juego es al mismo tiempo que el descubrimiento del yo, el enfrentamiento con la muerte, aunque se tenga la oportunidad de volver a empezar. Es más, la consciencia del yo contrae necesariamente la consciencia de la mortalidad (Sabater 1992: 90)<sup>74</sup>. El escritor conoce el riesgo grande o pequeño de serlo y lo asume desde una personalidad que no oculta, pero que le llega a servir de escudo para enfrentarse a un mundo cruel. Se sabe en peligro, un peligro que puede llegar a ser mortal, y por el peligro aprecia el valor de sus actos. Este jugador urbano descubre su vitalidad y una entidad restringida que desea eclosionar en su máxima potencialidad. Sus marcas son el testimonio de unos estallidos de pasión, de un frenesí por vivir en ese límite que garantiza la consciencia del bien y del mal, de lo posible y lo imposible, de la vida y de la muerte.

---

<sup>74</sup> La consciencia de la idea de la muerte es un rasgo que puede resultar esencial a la hora de considerar la frontera que distingue entre un arte de hecho y una serie de manifestaciones biológicas virtualmente artísticas. En el caso humano, la estimación de dicha consciencia y también, sobre todo, de la elaboración de manifestaciones gestuales-rituales, como respuesta, que reflejen la aceptación o negación del hecho ayudarían -aunque no de modo exclusivo- a la concreción de los factores básicos que intervienen en la conformación del arte. Por otra parte, fuera de lo que nos atañe en este momento, posibilitarían una más clareada delimitación cronológica de los estudios histórico-artísticos.

### 3.3. Neobarroquismo y graffiti

Numerosos autores que se ocupan de temas artísticos tratan el tema del graffiti partiendo de una forma desnaturalizada de éste, incurriendo en el enfoque de una imagen distorsionada. Por ejemplo, Bonito Oliva considera el graffiti en su vertiente oficial, inserto como *Graffitismo* en la transvanguardia (Bonito 1992: 41), o sea sin reunir el principal elemento definidor que es la impropiedad del medio o del proceso, el empleo de un cauce ilegal de expresión en el marco público. En este sentido, se tendería a confundir la inspiración de artistas plásticos contemporáneos en la estética del graffiti, que se da tanto en Occidente, desde las Vanguardias hasta hoy, como en el arte contemporáneo no occidental (Ali 1997: 167-169), con la ejecución de graffiti. O se estaría interpretando la actuación de escritores de graffiti insertados socialmente como artistas convencionales, que concentran su transgresividad en cuestiones formales o temáticas y no mediáticas, como una prolongación de la acción grafitera. En este aspecto, claro está, el discurso del estudioso del arte se centra en lo oficialmente considerado arte y sólo interpreta el graffiti como elemento subsidiario de lo artístico.

Incluso, no ya se subordina el graffiti a las corrientes artísticas de vanguardia o posmodernas, sino que se tiende a interpretar una dependencia directa de éstas. Por ejemplo, Gillo Dorfles afirma, desde un modelo arborescente de ordenamiento de los fenómenos artísticos contemporáneos, su derivación del Surrealismo, del Expresionismo o del Pop (Dorfles 1990: 20). En este juicio se establece una acción

impertinente. No tanto por analizarlo desde la obra de escritores que han tomado contacto con otros niveles culturales y sectores sociales a los que suele ser ajeno la mayoría de los escritores, y a la que interesa articular un discurso histórico-artístico; sino por omitir o despreciar la potencialidad de la cultura de masas que enlaza e influye sobre todas las manifestaciones artísticas de la sociedad contemporánea como fuente icónica y temática, aunque participe a su vez de esas corrientes culturales institucionales. El tratar de interpretar una expresión popular desde un ámbito altocultural, aplicando analógicamente unos esquemas clasificatorios específicos y considerándolo como una "desviación" o una "corrupción" medio o bajocultural es sin duda reducir o sobrevalorar -según se estime- un fenómeno con unas peculiaridades particulares, en algún punto lindantes con lo oficialmente artístico.

El *Graffiti Movement* no es ni una corriente postmoderna ni una tendencia englobable en la Transvanguardia. Si acaso, es un movimiento artístico popular o, mejor dicho, un movimiento subversivo y artístico, autónomo, no subsidiario de las corrientes artísticas oficiales, pese a servirse irreverentemente de sus referentes culturales, y que no se queda en una esfera estética, sino que se infiltra en lo ético o lo político. Una vanguardia subcultural, con objetivos tanto particulares como sociales, que se convierte, ya madura, en la manifestación visual de un movimiento social y cultural alternativo que nace de la calle y sobrevive en ella.

En este sentido, Omar Calabrese es uno de los pocos autores que -gracias a su concepción del Neobarroco- ha encontrado la suficiente base como para interpretarlo desde su

especificidad y no sólo desde su potencial subordinación e integración a la postmodernidad artística, aunque el desconocimiento de pormenores o la visión distante le llevan a escogerlo como un apoyo ejemplar secundario. Sin embargo, el graffiti ni como medio ni como movimiento se queda exclusivamente en una búsqueda sustancialmente decorativa -como parece definirlo Omar Calabrese- ni se conforma con contemplar el límite, sino que se trata de un acto subversivo que procura romper, cuando tiene ocasión, con toda traba que encuentre a su libre expresión.

Omar Calabrese parte de primeras de que el Neobarroco es un *aire del tiempo* que caracteriza a «*muchos fenómenos cultural de hoy en todos los campos del saber, haciéndoles familiares los unos a los otros y que, al mismo tiempo, los diferencia de todos los otros fenómenos culturales de un pasado más o menos reciente*»; «una "forma" interna específica que puede evocar el barroco» (Calabrese 1994: 31). Sucintamente, consiste en una actitud y una cualidad formal de expresión, una categoría tanto ética como mórfica que distingue a la cultura de hoy de la de otros tiempos. Pero, hay que ir más allá. Lo barroco consiste también en una serie de "categorizaciones" que "excitan" fuertemente el orden del sistema y lo desestabilizan por algún frente, sometiéndolo a turbulencias y fluctuaciones y lo suspenden en cuanto a la capacidad de decisión de los valores (Calabrese 1994: 43). El graffiti participa en toda su plenitud de este aire, de este sabor, de esta mirada. El barroco de la calle vive días de gloria.

Algún autor refiere que el neobarroquismo no es propenso a la inversión de los sistemas de valores (Garí 1995: 245). No obstante, el graffiti, que participa de este *aire del tiempo*,

sí incurre o procura incurrir desde su liminalidad en la inversión de valores (o algunos valores), la transgresión de las normas (oficiales), la subversión del sistema central, aunque -ciertamente no ha alcanzado más que a "hacerle cosquillas" y esa no ha sido una intención constante y uniforme o primaria-. El graffiti se sumerge en el espíritu y gusto neobarroco, en sus figuras y formas. Se deleita creativamente en la desintegración, en la inestabilidad, en el exceso, en el detalle, en la polidimensionalidad, en la complejidad, en el fragmentarismo, en la seriabilidad, en la mudabilidad, en el más-o-menos y el no-sé-qué, en la representación del caos, etc...



## II. LA HISTORIA DEL *GRAFFITI MOVEMENT*

### 1. Breve historia del graffiti newyorkino

#### 1.1. Los inicios

El *Graffiti Move* no surge repentinamente, sino que es fruto de un proceso tradicional incrementado cuantitativa y cualitativamente a inicios de los años 60 (Popper 1989: 258; Flores 1986: 38). No obstante, los orígenes históricos del graffiti de cuño americano se fijan en la ciudad de Philadelphia durante los años 60 (Cooper y Chalfant 1991: 14; Chalfant y Prigoff 1995: 42). Esta ciudad, donde se originó el fenómeno del *tagging*, base del graffiti, fue durante muy breve tiempo la avanzadilla de esta corriente subcultural. Incluso, tuvo una notable influencia sobre los escritores de New York a través de TOP CAT, escritor que impulsó, con su traslado a Manhattan y su *Broadway Style* (Chalfant y Prigoff 1995: 42) o *Broadway Elegant* (Castleman 1987: 61), la generación del clima prebélico que eclosionaría en la denominada *Guerra de los estilos* (Castleman 1987: 63), cuando el estilo se convertiría en un medio de alcanzar la fama. Sin embargo, poco después de aparecer el *tagging* en Philadelphia, es en barrios newyorkinos como El Bronx, Brooklyn, Harlem, Manhattan o Queens donde se produce la maduración y consagración definitiva de este

graffiti a finales de los 60 y primeros 70 (Brewer 1992: 188). De este modo, New York City pasa a ser la capital indiscutible de esta expresión subcultural tanto a nivel nacional como internacional.

Los primeros testimonios newyorkinos se encuentran sobre los muros de los guetos puertorriqueños o hispanos y negros (Flores 1986: 38; Chalfant y Prigoff, 1995: 8), apareciendo con posterioridad las primeras piezas móviles en los vagones del metro. Este traspaso del soporte fijo del muro al móvil de los trenes se data hacia 1972 ó 1973 (Daolio y Pasquali 1984: 111; Toner 1998: 21). Será sobre este soporte donde el *tag* evoluciona hacia formas más ambiciosas en tamaño y cromatismo, el *throw up* y las piezas.

El pionero por excelencia de este movimiento fue TAKI 183 (Demetrius), mensajero de profesión en paro, de origen griego y residente en Washington Heights (Manhattan), que actuó entre 1969 y 1972<sup>1</sup>. Su *tag* -el primero hecho con rotulador- (Popper 1989: 258) apareció a finales de los 60 en New Jersey y Conecticut sobre las paredes, los autobuses, los monumentos públicos y en las estaciones de metro (Popper 1989: 258; Gablik 1982: 39; Castleman 1987: 59, 136-138; Cooper y Chalfant 1991: 14; Riout, Gurdjian y Leroux 1985: 64; Garí 1995: 30-31<sup>2</sup>;

---

<sup>1</sup> Frank Popper advierte que antes de TAKI 183 hubo un italiano cuyo nombre omite enunciar (Popper 1989: 258). Igualmente, en el video *Style Wars* (Tony Silver, 1983) se indica la posibilidad de que el escritor JULIO 204 pudiese haber firmado con anterioridad a TAKI. No obstante, este JULIO no parece que coincida con el italiano de Popper. De todos modos, resulta tan insignificante el determinar quién fue el primer escritor del movimiento como discutir la naturaleza grecolatina del graffiti. A este respecto, sorprende que pese a la afirmación incuestionable del origen afroamericano y puertorriqueño de este graffiti se cuente entre sus pioneros con miembros de otros grupos étnicos.

<sup>2</sup> Joan Garí nombra a este escritor como TAKI 138, tomando seguramente dicho dato de la primera edición en castellano del libro de Castleman, realizada por la editorial Hermann Blume en 1987. De este modo, recoge literalmente una errata que ha hecho bailar los números de la cifra (Castleman 1987: 59) y que no aparece, por ejemplo, en los agradecimientos del autor (Castleman 1987: 12), en el capítulo VII (Castleman 1987: 136, 149)

Castillo 1997: 231; Toner 1998: 21). Su mérito principal radicó en la repercusión social que suscitó la publicación de una entrevista (New York Times 21-7-1971: 37) motivada por la curiosidad pública acerca de tan misteriosa pintada. Sus declaraciones tuvieron efectos estimulantes sobre numerosos adolescentes<sup>3</sup>, que veían en este medio de expresión plástica, clandestina, transgresora, transitoria y efímera, de un fuerte sentido individualista, un medio de reafirmación personal. No obstante, a su nombre habría de añadirse el de otros escritores consagrados en la memoria legendaria del graffiti, como JULIO 204, RAY A.O., FRANK 207, SOUL I, CHEW 127, BARBARA 62, EVA 62, VOICE OF THE GHETTO, STAYHIGH 149, SUPER KOOL, PHASE 2, CAINE I, CLIFF, TRACY 168, IN, BLADE, LEE, EEL 159, YANK 135, LEO 136, JOE 136, SEEN, KASE, etc.

A esta fase inicial se le denominó *The I Decade* (La primera década) (Riout, Gurdjian y Leroux 1985: 65), un período lleno de experimentos formales y con un notable predominio del factor autorreferencial manifestado y ejemplificado por el *tagging*. No obstante, a partir de 1972 algunos escritores

---

o en la referencia de su entrevista en el New York Times (Castleman 1987: 185), donde figura como TAKI 183. Esta puntualidad advierte de cierta falta de rigor a la hora de recoger y contrastar datos por parte del profesor Garí, al menos al documentarse acerca de la historia del graffiti newyorkino, ya que ninguna otra referencia a TAKI en los títulos consultados por este autor se menciona el numeral 138, sino 183. Obviamente, también cabría la posibilidad de producirse una errata idéntica en el libro de Joan Garí. Ampliando la idea de la transmisión de erratas, el periodista Juan Fernández en un artículo -donde aparecen fragmentos de una entrevista a Joan Garí en su calidad de estudioso del tema-, cita como pionero a TAKI «138» (Fernández 20-2-1995: 72). Significativamente, éste tampoco se ha molestado en contrastar este dato, de seguro confiado en la autoridad de su fuente. Con ello, o bien ha reproducido el dato de su libro, ya publicado entonces, o bien lo ha tomado directamente de viva voz de su autor.

En todo caso, ante la polémica de saber cual es el numeral que correctamente le corresponde entre los dos que le asignan los distintos autores consultados -ante la viabilidad de un erratismo en ambos sentidos- podemos acogernos como prueba definitiva a un documento directo: el registro fotográfico de Don Hogan Charles de la firma de TAKI 183 para el artículo en que se dio a conocer públicamente, "Taki 183' Spawns Pen Pals", New York Times, 21-7-1971: 37. Además, en este mismo artículo TAKI explica el uso de este numeral por vivir en la 183rd Street.

<sup>3</sup> Entre éstos saldrían escritores como FLOWERS, DICE, SUPER HOG, KOLA 139, SLIM 135, SHADOW 137, HOT 110, FLASH 105, SPIDER 141, BREEZE 112, THING 151, SNAKE 117, RED BARON 127, etc. (Gablik 1982: 39; Nicolay 1973, Riout,

empiezan a reunirse en grupos (*crews*): WAR, 3YB, 6YB, TB, SK, SB, IND's, TBB, *Wild Styles*, RW, MG, *The Fabulous Five*, TMC, TKA, TIC, *The Untouchables*, etc. (Popper 1989: 258; Castleman 1987: 109-116). En algún momento, éstos llegan incluso a constituirse en Brooklyn o El Bronx en bandas de escritores que van más allá del grupo al uso, como es el caso de *The Vanguard*s, *The Last Survivors*, *The Ex-Vandals* o *The Nod Squad* (Gablik 1982: 39; Castleman 1987: 94-109); siguiendo el modelo de bandas como *The Intercrime*, *The Valley Boys*, *The Edenwald Boys*, *The Savage Skulls*, *The Savage Nomads*, *The Seven Immortals* o *The Black Pearls* de El Bronx o *The Jolly Stompers*, *The Tomahawks* o *The Black Spades* de Brooklyn. Sin duda, se trata de un fenómeno de mimetismo, motivado principalmente por una necesidad defensiva en un clima de incremento de la violencia urbana, ya que en principio puede observarse la creación de los grupos de escritores como la confección juvenil de una alternativa a la incorporación a las bandas criminales.

Por otro lado, la dirección de este graffiti hacia una vertiente icónica y muralista debe de ligarse, como corresponde a su desarrollo de calle, tanto con la influencia de los discursos publicitarios como de lo que se conoce por *Mural Movement*. La presencia de una pintura mural colectiva de temática social y étnica en ciudades como New York, Los Angeles, San Francisco, Chicago o Boston desde finales de los años 60 tuvo que servir de acicate a la asunción de imágenes por los escritores de graffiti. Por otra parte, esta base cultural favorecería también la expansión e introducción del graffiti de piezas en ciudades como Chicago, Boston o San Francisco en los 80. Incluso, algunas observaciones biologists

---

Gurdjian y Leroux 1985: 64). Una nueva oleada de *taggers* que vendría a reforzar el fenómeno de modo alarmante cara a las autoridades civiles.

o etnicistas de Norman Mailer o de Claes Oldenburg sobre el sentido ecológico del graffiti newyorkino como expresión de pueblos tropicales o latinoamericanos (Popper 1989: 260; Flores 1986: 40) podrían aplicarse a experiencias muralistas de iniciativa popular e intencionalidad evasiva como los murales inspirados en la flora y fauna asiática de Carol Nast y Percy Chester en San Francisco o los paisajes africanos de Kaleb Williams y Horace Washington (Popper 1989: 257). Sin duda, aparte de una interinfluencia, el mundo del mural y el del graffiti comparten unas raíces comunes imbricadas en cuestiones como la integración cultural de las minorías étnicas y la adaptación de los individuos a un entorno urbano degradado, muy presentes en los movimientos sociales de los años 60 y 70.

## 1.2. Su integración y expansión cultural

Durante los años 70 el graffiti alcanza su madurez y es en este momento cuando se origina en el seno del mundo del graffiti un proceso de agrupación de los escritores en organizaciones que buscan el reconocimiento de su labor y la legitimización de su actividad frente a la sociedad<sup>4</sup>. Esto responde a la necesidad de desligar su actividad furtiva de cualquier asociación con la delincuencia organizada o la inseguridad ciudadana y de autoprotegerse frente a las políticas represivas ejercidas por las administraciones municipales<sup>5</sup>. Éstas vienen a reforzar desde la autoridad civil la actuación que venían desarrollando desde los inicios del fenómeno las empresas de transporte metropolitano. A la par de esta implicación política del graffiti, se asiste al cambio del discurso de los medios de comunicación que trastocan su inicial curiosidad pintoresca en un acérrimo enfrentamiento puritano en contra de esta especie de degeneración vandálica que amenaza ofensiva y subversivamente la seguridad o la higiene pública.

---

<sup>4</sup> Las organizaciones pioneras más célebres fueron la *United Graffiti Artists* (U.G.A.), creada por iniciativa del sociólogo Hugo Martínez en 1972 y disuelta en 1975, y la *Nation of Graffiti Artists* (N.O.G.A.), formada por iniciativa del actor y bailarín Jack Pelsinger en 1974 (Castleman 1987: 117 y ss.) Ambas tenían en común el encauzamiento legal de la actividad a través de una profesionalización, su entrada en los circuitos convencionales de exhibición y comercialización del arte y una tendencia a participar de las corrientes artísticas instauradas. En Philadelphia sobresale la *Graffiti Alternatives Workshop*, centrada en la realización de murales (Popper 1989: 258).

También, destaca por sus planteamientos el *Group Material*, formado en 1979 y coordinado por Tim Rollins. En principio, éste promueve la realización de un arte radical en términos político-sociales sin renunciar a la definición genérica del graffiti (Gablik 1982: 37).

<sup>5</sup> El Ayuntamiento de New York sería el primer ayuntamiento en declarar la guerra abierta contra el graffiti (*New York Times*, 21-5-1972: 66), saliendo en apoyo de la M.T.A. (*Metropolitan Transportation Authority*). Esta actitud municipal de rechazo combativo se reproducirá en otras ciudades de los Estados Unidos con un desarrollo alto del fenómeno, como tal es el caso de Philadelphia (Chalfant y Prigoff 1995: 11, 42) o San Francisco (Chalfant y Prigoff 1995: 48).

De todas formas, desde 1973 se va articulando una corriente de opinión pública a su favor que compensaría la presión censora a la que hasta entonces se sometía el graffiti<sup>6</sup> y que apela a sus valores culturales y artísticos. Significativamente, entre 1975 y 1980 se asiste a una etapa de silencio institucional y periodístico que evidencia la ineficacia de las medidas tomadas por la autoridad municipal y el temor de los medios de comunicación de ser acusados de apologistas del graffiti (Castleman 1987: 149).

No obstante, la curiosidad y el entusiasmo estadounidense y europeo hacia este fenómeno durante los años 70 nunca llegan a decrecer. Dentro de esta expectación, surge el interés de algunos galeristas, críticos y artistas por este género de manifestaciones.

En los Estados Unidos se suceden desde 1973 y durante los años 80 distintas muestras de "graffiti", oficiales o semioficiales, en el seno de la indiscutible capital del arte contemporáneo que es New York. De esta forma, se divulga la obra de escritores y graffitistas<sup>7</sup> como FUTURA 2000 (Lenny

---

<sup>6</sup> Los primeros paladines públicos a favor de la causa grafitera fueron Richard Goldstein (Goldstein 26-3-1973: 35-39) y el artista pop Claes Oldenberg (*New York Magazine*, 26-3-1973: 40-43).

En el terreno académico, anteriormente, en 1972 se publica el primer artículo científico sobre este tipo de graffiti, de Herbert Kohl y James Hinton: "Names, Graffiti and Culture", en KOCHMAN, Thomas (ed.): *Rappin' and Stylin' Out*. University of Illinois Press, Urbana, Chicago y Londres, 1972. Se trata del más temprano reconocimiento de la importancia de este graffiti callejero para los estudios sociológicos sobre la juventud urbana. En 1974 sale a la luz el primer libro sobre este movimiento, de Norman Mailer: *The Faith of Graffiti*. Praeger/Alskog publishers, New York, 1974; que anuncia una prolífica avalancha de estudios y publicaciones sobre el tema.

<sup>7</sup> La distinción que establezco entre estos dos calificativos (*escritor de graffiti* y *graffitista*) se funda en que el primero lo empleo para denominar a quienes ejercen o mantienen una actividad ilegal, mientras que el segundo lo empleo para aquellos artistas, escritores o no, que engrosan las filas del Graffitismo. No obstante, recuerdo que Craig Castleman y algunos otros estudiosos emplean en ocasiones el calificativo de graffitistas para denominar a los escritores de graffiti newyorkino, aunque este autor advierta su preferencia por el término escritor (Castleman 1987: 10). Por otro lado, también se suele determinar esta distinción con el uso de la denominación "real" graffiti writer frente a la de graffiti artist, que vendría a ser lo que entiendo por graffitista (Esteban 1996: 161), pero que resulta en su

McGurr) el *Watteau* del bote de spray, LEE (Lee George Quinones), CRASH, ZEPHYR, DONDI, ALI, A-ONE, KOOR, DAZE, PHASE II, John Ahearn, Justen Ladda, Keith Haring, Tom Otterness, Jenny Holzer, Kenny Scharf, Jean-Michel Basquiat, etc. Estas exposiciones, aunque inicialmente respondían a una iniciativa originada en el propio mundo del graffiti<sup>8</sup>, pronto son auspiciadas y dirigidas por artistas o grupos de artistas próximos o dentro de lo *underground*, coleccionistas, galeristas y organismos insertos en el mundo del arte institucional. Sin duda, nombres como Stefan Eins y Joe Lewis, Sam Esses, Henry Geldzahler, Bruno Bischofberger, Patti Astor, Tony Shafrazi, Sidney Janis, Annina Nosei, Barbara Gladstone, Diego Cortez, Andy Warhol, etc. (Gablik 1982: 34; Chalfant y Prigoff 1987: 7; Riout, Gurdjian y Leroux 1985: 70), o el paso de escritores por centros formativos como la *High School of Art and Design* o la *School of Visual Arts* de New York son fundamentales para la construcción de esta vertiente cultural (Cooper y Sciorra 1996: 9-10). Las más importantes muestras, de mayor repercusión en el mundo del arte newyorkino, se sitúan en los años 1980 y 1981 (Gablik 1982: 34). En ellas concurren en unos mismos espacios tanto escritores de graffiti como artistas del Pop y el Neopop o la New Wave. Así, tenemos como ejemplos más destacados, en 1980, la muestra "*Times Square Show*", celebrada en un edificio

---

propiedad un tanto prejuiciosa.

<sup>8</sup> Se señala como la primera "muestra legal" de graffiti la realizada por iniciativa del sociólogo Hugo Martínez en el *City College* (20-10-1972) y como la primera exposición la efectuada en el *Eisner Hall* del mismo centro (diciembre, 1972). Ese primer acto significó el nacimiento de la *United Graffiti Artists* que desarrollaría sus actividades hasta finales de 1975 (Castleman 1987: 119-120). Otras exposiciones de la U.G.A. fueron las celebradas en la *Razor Gallery* del SoHo (septiembre, 1973) con el patrocinio de la *New York Foundation of Arts*; en el *Museum of Science and Industry* de Chicago (invierno, 1974) y en la *Artist Space Gallery* del Soho (Castleman 1987: 124-126; Daolio y Pasquali 1984: 112).

Otra asociación de escritores fue la *Nation of Graffiti Artists*, creada por iniciativa propia en el verano de 1974 (Castleman 1987: 129). Su primera exposición se celebró en el vestíbulo del *Central Savings Bank* de Broadway (diciembre, 1974) (Castleman 1987: 130), pero su primera gran exposición fue la realizada en el *Bank Street College of Education* (marzo, 1976) (Castleman 1987: 132).



abandonado y organizada por la COLAB (*Collaborative Projeets Incorporated*) y la galería *Fashion Moda*, dirigida por Stefan Eins y Joe Lewis<sup>9</sup>. En 1981, tendríamos tres muestras interesantes. La primera, "New York/New Wave", celebrada en el *P.S.1, Institute for Art and Urban Resources* y organizada por Diego Cortez, será la que verdaderamente despierte el ávido interés de los galeristas. Reúne a veinte participantes<sup>10</sup>. La segunda sería la "Lower Manhattan Drawing Show", celebrada en el *Mudd Club* y organizada por Keith Haring, donde se reúne a más de setenta participantes<sup>11</sup>. La tercera más destacada sería "Beyond Words: Graffiti Based-Rooted - Inspired Works", celebrada también en el *Mudd Club* y organizada por FAB 5 FRED y FUTURA 2000<sup>12</sup>.

También, habría que recordar la aparición de empresas, como la citada COLAB o la *Graphiti Productions, Inc.* de Mel Neulander y Joyce Towbin, que contaba con escritores como CRASH, FREEDOM, WASP o LADY PINK y que presentaba una dudosa función social y se alejaba declaradamente de un desinteresado altruismo (Gablik 1982: 36-37). Iniciativas particulares que inciden en su rentabilización como refresco de un mercado contraído. Este tipo de negocios que implican la desnaturalización flagrante del movimiento serán duramente contestados por escritores como FAB 5 FRED o FUTURA, defensores

---

<sup>9</sup> Algunos presentes son John Ahearn, Jane Dickson, Mike Glier, Mimi Gross, David Hammons, Jenny Holzer, Joe Lewis, Candace Hill-Montgomery, Tom Otterness, LEE, Kenny Scharf, Kiki Smith, Robin Winters o Jean-Michael Basquiat.

<sup>10</sup> En ella participan artistas y escritores, como Edie Baskin, Keith Haring, Robert Mapplethorpe, Kenny Scharf, Andy Warhol, Jean-Michael Basquiat, ALI, CRASH, DONDI, FAB 5 FREDDY (Frederick Brathwaite), HAZE, LADY PINK, SEEN o ZEPHYR.

<sup>11</sup> Resaltaremos la participación de Jean-Michael Basquiat, Charlie Ahearn, Donald Baecher, FAB 5 FRED, CRASH, Jane Dickson, FUTURA, Joe Lewis, Judy Difca, Kenny Scharf o Sir Rodney Sur.

<sup>12</sup> Mencionar como algunos de sus participantes a Tseng Kwong Chi, DAZE, DONDI, Keily Jenkins, PHASE II, Iggy Pop, SAMO (Jean-Michael Basquiat y Al Diaz), QUICK, RAMELLZEE (Stephen Piccirello) o ZEPHYR.

de una actitud vandálica, acorde con la vivencia originaria y la definición del graffiti (Gablik 1982: 39).

En este sentido, cabe destacar también la labor introductora en Europa de las galerías de arte, de la mano de galeristas que se mueven en la escena newyorkina. El primer marchante europeo que se interesa por este tipo de arte es Claudio Bruni, quién en 1979 convence a los escritores LEE y FAB 5 FREDDY para que expongan en la *Galleria Medusa* de Roma (Daolio y Pasquali 1984: 112; Chalfant y Prigoff 1995: 7). Le siguen otros como Emilio Mazzoli, Patrick Verelst, Bruno Bischofberger o Robert Fraser por citar algunos. Pero, sobre todo, destaca Yaki Kornblit de Amsterdam, quién, tras una estancia en New York, promueve una relevante exposición en *Le Musée Boymans-van Beuningen* de Rotterdam con obras de una veintena de autores<sup>13</sup> (Riout, Gurdjian y Leroux 1985: 70; Chalfant y Prigoff 1995: 7) y que se traslada al año siguiente al *Groninger Museum*. La importancia de su iniciativa radica en el eco inmediato que tiene, incentivando el interés de otros tantos galeristas de Bélgica, Italia, Suiza, Francia o Escandinavia. A partir de ahora, se facilita la participación de escritores en certámenes como la *Documenta VII* de Kassel de 1982 o la *Biennale* de París de 1985 y la organización de exposiciones itinerantes ("*New York Now*", *Kestner-Gesellschaft* de Hannover, 1982, Düsseldorf, Lausanne y Mónaco). De este modo, el conocimiento internacional del graffiti newyorkino como fenómeno artístico se favorece y se asiste, gracias a la progresiva inserción en los circuitos institucionales de escritores destacados y más o menos deslindados de lo clandestino, a la interinfluencia con las corrientes del arte

---

<sup>13</sup> Entre éstos se contaban nombres como DONDI, CRASH, FUTURA 2000, ZEPHYR, QUICK, LADY PINK, BLADE, SEEN, NOC 167, LEE, BILL BLAST o RAMMELLZEE.

oficial y a la inserción de este "graffiti" en las corrientes transvanguardistas (*Graffitismo*; Bonito 1992: 41)<sup>14</sup>. No obstante, la influencia en la calle de estas muestras es mínima o prácticamente nula, al menos directamente. No podemos negar tajantemente que no hayan supuesto un incentivo a la expansión del fenómeno en tierras europeas. Pero, si existe una influencia verdadera entre algunos sectores juveniles de la estancia de los escritores newyorkinos de graffiti invitados a participar en estas exposiciones, surge del contacto directo de éstos con la calle y no tanto del acceso público a sus exposiciones.

A esta actividad divulgativa se añade la positiva recepción del fenómeno, como corriente artística, por parte de la crítica y los teóricos del arte institucionalizado (Riout, Gurdjian y Leroux 1985: 70). Así-mismo, a partir de 1979 RAMMELLZEE empieza a divulgar una teórica del graffiti con su *Ionic Treatise Gothic Future / Assassin Knowledges of the Remanipulated Square Point / One to 720° Rammellzee* (Daolio y Pasquali 1984: 112). En 1983, este escritor junto a Edit DeAk enuncia su *Teoría de la letra armada*, exponente del *Ikonoclast Panzerism* (Daolio y Pasquali 1984: 115; Dorfles 1990: 17). Se trata de mantener un discurso ideológico que salvaguarde el fundamento subversivo del graffiti a través de la ruptura de viejos tabúes.

Además, en un nivel de calle se suceden las iniciativas de colaboración llevadas a cabo por algunas administraciones

---

<sup>14</sup> En marzo de 1982, tras la experiencia de Emilio Mazzoli, se celebra la exposición "*Transvanguardia: Italia/America*", organizada por Achille Bonito Oliva en la *Galleria Civica del Comune* de Módena. En ella se establece la vinculación de la obra de escritores como Basquiat con la de los neoexpresionistas (Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, David Deutsch, David Salle y Julian Schnabel).

municipales, tanto en los Estados Unidos como en Europa (Chalfant y Prigoff 1995: 10-11). En definitiva, esta asimilación oficial, tanto económica como política, no se ve exenta de polémica tanto entre el mundo del "arte correcto", que exige su desarrollo cualitativo y el abandono de los "malos modos", como entre las filas de los escritores de graffiti que se cuestionan la conveniencia de utilizar los cauces artísticos oficiales para obtener su reconocimiento público, ya que puede producir una irreparable desnaturalización de la esencia espiritual del movimiento grafitero y su extinción o retroceso (Gablik 1982: 37-39).

Se adjunta a la iniciativa importadora otro elemento difusor directo: los viajes de escritores americanos al Europa y tanto de artistas como de las hornadas de escritores europeos a las "Mecas del graffiti" (New York City, Philadelphia, Pittsburgh, Cleveland, Chicago, Boston, San Francisco, Los Angeles, Miami). En el último caso, no sólo se bebe de las fuentes, a través de la contemplación y la documentación o de sumergirse en la genuina experiencia vital del suburbio americano, sino que además se procede a un acopio técnico y de material.

Así, en los años 80, pueden distinguirse dos modos distintos de entender este modelo: como tendencia artística integrada en la vanguardia pop o la transvanguardia y en el mercado del arte, que "refina" su estilo<sup>15</sup>; y como una

---

<sup>15</sup> Como ejemplo de esta conducta de inserción tenemos a Jean-Michel Basquiat (SAMO), un malogrado escritor de Brooklyn introducido por Annina Nosei y Andy Warhol en los círculos artísticos institucionales. Este joven fue un ejemplo de cómo en los años 80 el éxito y la fortuna podían estar al alcance de los jóvenes artistas autodidactas. Su "domesticación" contrajo la desvitalización progresiva de su obra, basada en una psicosimbólica iconografía macabra con fuertes ecos étnicos, y la suavización de su crítica agresiva contra el sistema (Gablik 1982: 36; Ferrier 1990: 491). Lo que advierte de cómo el contexto social y cultural, además del condicionante

manifestación que se mantiene ligada a un componente original de expresión marginal de una subcultura urbana. Corriente artística o movimiento subcultural, esa es la divergencia que se plantea y que mantiene puntos de fricción entre los escritores y los estudiosos del graffiti y del arte contemporáneo.

---

productivo, modifica la expresividad y puede trastocar la ideología del individuo. Ultimamente, recibió con la película biográfica Basquiat (Julian Schnabel, 1997), presentada en 1996 en la 53ª edición de la Mostra Internacional de Cine de Venecia, un más que discutible homenaje (Figueroa-Saavedra 1997: s.p.).

Otros artistas en parecidas circunstancias de inserción son, por ejemplo, Keith Haring, que mantuvo su faceta clandestina, o Kenny Sharf (Riout, Gurdjian y Leroux 1985: 72).

### 1.3. Su implantación popular en Europa

Inicialmente, la difusión de sus frescas propuestas expresivas en la cultura europea se efectuó por medio de exposiciones y catálogos, aunque a un nivel especializado de mercado y en ámbitos altoculturales. Sin embargo, a pesar de esta publicidad selectiva, en principio restringida, la intrusión popular en Europa no será nada complicada. Es más, tendrá en los sectores juveniles un ferviente apoyo, gracias a la gran fascinación que causa y a la identificación de específicas situaciones sociales.

En primer lugar, en común con su proceso de generación y desarrollo originario, aparece el fenómeno de firmas y, lo que parece ser una nota peculiar del contexto europeo e, incluso, latinoamericano, en una vertiente autóctona o en una híbrida. Así, en Europa se encuentran testimonios fiables de esta fase hacia 1980, aunque en algunos casos se pueden establecer fechas anteriores que hasta se anticipan a la llegada del *Graffitismo* o al inicio de las visitas de escritores newyorkinos a partir de 1979<sup>16</sup>. En este punto, podría apelarse a la difusión cinematográfica y televisiva del paisaje urbano newyorkino, a los viajes de europeos a New York o a la difusión periodística del fenómeno a finales de los 70 como algunas de las más probables causas de su aparición o reproducción en Europa. Aunque también se alberga la posibilidad de la generación autónoma de núcleos de *tagging* por la concurrencia de factores

---

<sup>16</sup> En un graffiti-magazine sueco se publica una foto de Bengt Dagrín realizada en 1980 de un *tag* aparecido en una pared de la estación metropolitana de Alby, en Estocolmo, dejándose sentado que pudiera como mucho datarse su ejecución en 1978 (UP, noviembre de 1996: 14).

de generación semejantes a los que concurren en la escena newyorkina y vinculados a los movimientos juveniles locales, ligados a subculturas musicales, que vendrían a exagerar el ejercicio de hábitos de autoafirmación presentes tradicionalmente en tipologías como el graffiti infantil o escolar. No obstante, algunos autores dan por sentado que la expansión, incluso en el marco norteamericano, se produce en los primeros años 80 (George, Banes, Flinker y Romanowsky 1985; Brewer 1992: 188); entendiéndose estas excepciones comentadas como puntualidades aisladas.

Es destacable, cómo esta manera madurada de entender el graffiti<sup>17</sup>, como expresión estética de un movimiento subcultural, cuaja allí donde ya existía una tradición anterior grafitera -digamos- a la europea (pintada y muralismo social y político) o dentro de un marco *underground*. En particular, cabe destacar que en los espacios urbanos donde las pintadas *punk* -asociadas al movimiento *Squatter*- gozaban de un notable desarrollo (Holanda, Gran Bretaña, República Federal Alemana) asimilan sin problemas esta otra alternativa de expresión suburbana (Chalfant y Prigoff 1987: 7)<sup>18</sup>. Quizás, al responder a cuestiones y necesidades sociales implícitas en los modos de vida suburbanos o a los movimientos juveniles. Esto es también palpable en ámbitos rockeros o nuevaoleros.

---

<sup>17</sup> Se cifra en unos quince años el tiempo atajado por los focos americanos y europeos que adoptan el modelo newyorkino en los años 80 (Chalfant y Prigoff 1995: 9).

<sup>18</sup> En el caso español, juegan más importancia las pintadas rockeras, *heavies* o *punkis* de los años 70 y 80 como base de asentamiento de la influencia del graffiti *alla americana* que el movimiento *Okupa*. Éste se introduce oficialmente en España con posterioridad al movimiento *Hip Hop*, en noviembre de 1985, con una okupación en Lavapiés (Aguirre 7-1-1999: 20) o hacia 1987, con dos okupaciones en los barrios madrileños de Lavapiés y Vallecas (Aguirre 16-3-1997: 5). Por ello, el proceso no puede reproducirse en España como sucede del mismo modo que en otros países europeos.

El golpe de gracia que favorece el sólido asentamiento de esta expresión grafitera a niveles más que populares en Estados Unidos y en Europa es la expansión del movimiento *Hip Hop*. Este movimiento tiene su origen en las subculturas barriales de New York City, fruto de una viva y competitiva cultura de calle que engloba manifestaciones musicales y visuales. En concreto, su fuente originaria estaría localizada en El Bronx y se configuraría a partir de la *Zulu Nation*, formada en torno a la figura de Afrika Bambaataa, miembro de la banda de los *Black Spades*, hacia 1976 (Adler y Beckman 1991: 23). Su ideario contrario a la violencia, la droga y el racismo y su deseo de construir una gran fraternidad mundial (PAZ-AMOR-UNIDAD) encuentra en una serie de manifestaciones artísticas populares, entre ellas el graffiti, ya consolidadas por una tradición en continua renovación, una excelente plataforma de expresión y una original carta de presentación. No obstante, la difusión de este movimiento acontece cuando, tras alcanzar un nivel de madurez consistente, hacia 1979, su manifestación musical irrumpe en lo discográfico y radiofónico (Toner 1998: 51-52), aunque sea de una forma adaptada al medio y condicionada por el mercado (Toner 1998: 53). De la mano del rap<sup>19</sup>, su onda expansiva alcanza con consistencia el Occidente europeo. Francia, una de las principales bases de arraigo del *Hip Hop* europeo, acoge la gira *The New York City Rap Tour* (París, noviembre de 1982), organizada por un periodista espabiladillo con intenciones lucrativas, llamado Bernard Zekri. Ésta cuenta

<sup>19</sup> El gran bombazo fue en 1979 con *Rapper's Delight* de Sugarhill Gang, seguido por la edición en el mismo año de *Superrapin* de Grandmaster Flash and the Furious Five, *Rappin And Rockin The House* de los Funky Four Plus One, *Christmas Rappin* de Kurtis Blow (Kool DJ Kurt) y, al siguiente año, de *The Breaks* también de Kurtis Blow, *Zulu Nation Showdown* de Afrika Bambaataa & The Soul Sonic Force, *The New Rap Language* de The Treacherous Three o *Rap-O Clap-O* de Joe Bataan (Toner 1998: 52-53).

Los protagonistas emblemáticos de esta conmoción juvenil en los 80 son solistas y miembros de grupos musicales, ahora emblemáticos de la historia del *Hip Hop*, pertenecían a una generación nacida en los últimos años de los 50 y los años 60. Junto a los grupos antes citados, pueden citarse otros como Afrika Islam, Jungle Brothers, The Fearless Four, The Fat Boys, etc.



con la presencia de rimadores como Afrika Bambaataa, FAB 5 FREDDY (también escritor), RAMELLZEE (también escritor), Grandmixer DST & The Infinity Rappers, los breakers Rock Steady Crew y Double Dutch Girls y los escritores PHASE 2, FUTURA 2000 y DONDI (Adler y Beckman 1991: 17).

En este proceso de influencia, se aprecia la importancia de los cauces de intrusión más contundentes y masivos a efectos divulgativos, que permiten su exitoso arraigo en ámbitos juveniles: los medios de índole audiovisual. Los principales son la vía musical, con la edición discográfica, los conciertos, la transmisión radiofónica y la participación en programas musicales televisados por artistas de la música rap<sup>20</sup>, vinculada a la modalidad de baile conocida como breakdance<sup>21</sup> (Flores 1986: 34-35; Chalfant y Prigoff 1995: 8); y, subsidiariamente pero con una importancia vital, el cine y el vídeo (Chalfant y Prigoff 1995: 8; Figueroa-Saavedra 1998: 37-38; Toner 1998: 59)<sup>22</sup>, que ya habían incidido anteriormente en

---

<sup>20</sup> La música rap en su vertiente hiphopera se asocia a dos o tres, según se mire, figuras principales: el MC (master of ceremonies, maestro de ceremonias) o el rapper (rimador) y el DJ (disc jockey, giradiscos). También habría otras como el human beatbox (figura más propia de la cultura de calle de los primeros tiempos del Hip Hop) o los seguidores de estos, los B-boys y las B-girls. Los MCs o rappers tienen muy distintos papeles y como figura ha evolucionado. Usan diferentes técnicas como pueden ser el freestyling, el beatboxing, etc. Los DJs se sirven de recursos tales como el backspin o spinback, el breakbeat, el sampler, el scratch, etc.

El Hip Hop integraría estilos como el funk, desde los 70; el electro (o electro-funk o electro-rap), el Miami bass, el P-funk o el gansta-rap desde los 80 o más recientes, en los 90, como el G-funk, jazz-rap o el trip-hop.

<sup>21</sup> Se dice que el breakdance surge en 1969 (Toner 1998: 15). No obstante, no es la única forma de baile con la que el Hip Hop se identifique, aunque sea emblemática. Destacan como grupos representativos de breakdancers norteamericanos el Rock Steady Crew por la old school y los grupos Mop Top y Misfits como exponentes de la new school (Toner 1998: 16).

<sup>22</sup> En el terreno visual podemos encontrar el testimonio más fresco, directo y sincero de este movimiento popular en las películas Wild Style (Charlie Ahearn, 1982), contando en su reparto con escritores como FAB 5 FREDDY, LADY PINK, LEE o CRASH entre otros, y Bad Boys (Rick Rosenthal, 1983), estrenada en España en el mismo año; o en el documental Style Wars (Tony Silver, 1983), producido por Henry Chalfant y Tony Silver, preestrenado en la Sidney Janis Gallery en diciembre de 1983. Cronológicamente cabe resaltar como difusor el vídeo Buffalo Gals (Malcolm McLaren, 1982), pese a su discutible representatividad hip hop y su concepción oportunista.

Estas obras tienen su continuación más comercial en vídeos o películas

la familiarización del *tagging*<sup>23</sup>. Influencia amplificada con la televisión. Unos medios que colaboran en la difusión más o menos fiel de los usos y lenguaje, la historia y las reglas de juego del graffiti por los cinco continentes, ya que lo hiphopero tiene en él uno de las mejores medios para la formulación de una estética visual propia. A partir de los 80, el graffiti sale de los circuitos marginales hasta convertirse en una moda cultural a finales de los 80 y primeros 90. Ello, gracias a un proceso de comercialización del movimiento que no llega a cuajar de un modo efectivo en casos como el español, pero que dura lo suficiente como para ampliar las bases populares del graffiti y decae lo bastante pronto como para

---

de factoría que tratan de rentabilizar económicamente el movimiento, como Breakdance (Breakin'), Joel Silberg, 1984), estrenada en Madrid en 1984; Beat Street (Stan Lathan, 1984); Body Rock (Marcelo Epstein, 1984); Breakdance 2: Electric Boogaloo (Sam Firstenberg, 1985), estrenada en Madrid en el mismo año, tras su exhibición en ARCO 85 con una intencionalidad aparentemente documental; Rappin's (Joel Silberg, 1985), etc.

No obstante, unas de las películas más potentes cara a mostrar el fenómeno del *Hip Hop* o su huella son las dirigidas por Spike Lee. Entre ellas destaca Haz lo que debas (Do the Right Thing), Spike Lee, 1989), al coincidir con su irrupción en Europa como moda.

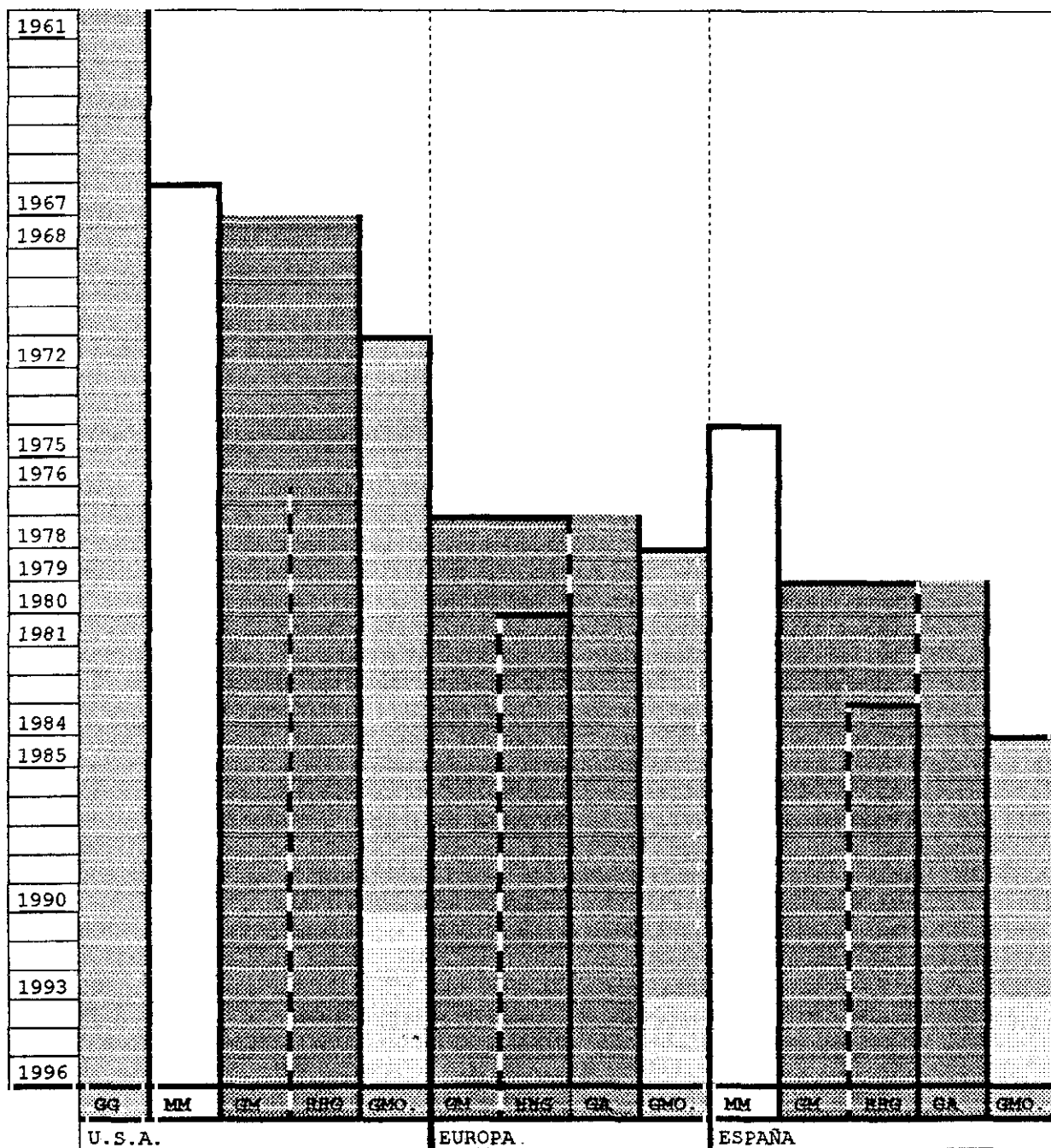
También, cabe destacar en este contexto la trilogía formada por las películas House Party (Reginald Hudlin, 1990), House Party 2 (Dong McHenry y George Jackson, 1991), y House Party 3 (Eric Meza, 1994), protagonizadas todas ellas por el DJ Kid'N'Play.

Entre estos dos medios de transmisión podemos situar en una mayor posición de influencia los vídeos musicales, esenciales en nuestra cultura audiovisual, sobre todo durante los años 80, en la labor de involucración de los sectores juveniles.

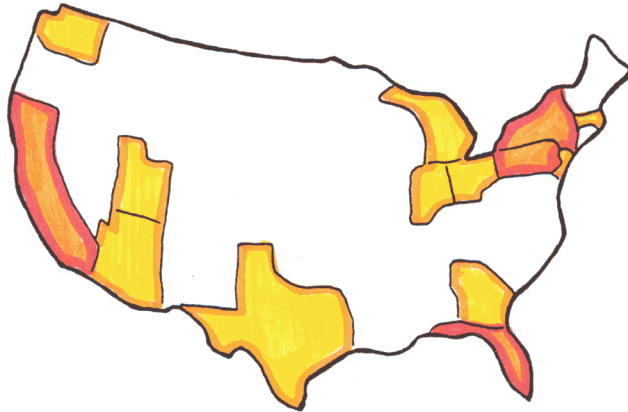
<sup>23</sup> Como ejemplo se pueden citar las películas Asalto a la comisaría del distrito 13 (Assault on Precinct 13th), John Carpenter, 1976), estrenada en Madrid en febrero de 1980; Los amos de la noche (The Warriors), Walter Hill, 1979), basada en una novela de Sol Yurick y estrenada en Madrid en julio de ese mismo año; Noches de Boulevard (Boulevard Nights), Michael Pressman, 1979); Distrito apache (Fort Apache, the Bronx), Daniel Petrie, 1980), estrenada en Madrid en junio de 1981. En el campo televisivo, antes de la arrolladora irrupción en las series para televisión de los años 80, contaríamos con la serie policiaca Starsky y Hutch, emitida en TVE1 en los años 70, con puntuales muestras de *tagging*. Todas estas obras, anteriores al *boom* del *Hip Hop* en España, aproximan en ocasiones, directa o indirectamente, con su testimonio gráfico el graffiti en su vertiente ligada al mundo de las bandas callejeras o la criminalidad de los años 70.

En este sentido, tenemos en Colores de guerra (Colors), Dennis Hopper, 1988) o en Los chicos del barrio (Boyz'n the Hood), John Singleton, 1991), unos exponentes más cercanos que reflejan la actualidad de esta vinculación entre el graffiti y el mundo de la delincuencia juvenil en los Estados Unidos de América. Ello contrae una incidencia perjudicial cara a la formación de una opinión pública acerca del *Graffiti Move* e, incluso, en la concepción del graffiti entre las nuevas generaciones de escritores, con una confusión de la memoria histórica del movimiento y de las distintas tipologías que confluyen en la escena newyorkina, en concreto entre el *Gansta Graffiti* y el graffiti de los *writers*.

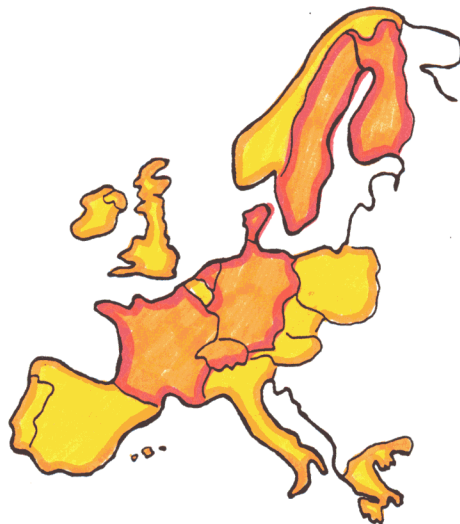
mantenerlo a un nivel marginal o, lo que es lo mismo, de una forma íntegra, aunque adaptada a la evolución técnica y social.



Cuadro cronológico con la secuencia temporal hasta 1996 del Graffiti Movement (GM), donde se integran el Graffiti Autóctono (GA) y el Hip Hop Graffiti (HHG); del Graffitismo (GMO.) y del Mural Movement o Movimiento Muralista (MM) y del Gansta Graffiti (GG) en los U.S.A., Europa y España (F. Figueroa-Saavedra).



**EL GRAFFITI MOVEMENT EN LOS U.S.A.:** Los principales estados con implantación de este movimiento son Arizona, California, Florida, Georgia, Indiana, Massachusetts, Michigan, New Jersey, New York, Ohio, Pennsylvania, Texas, Utah y Washington. Se configuran tres núcleos claves en torno a los estados de New York y Pennsylvania (NYC-Philadelphia), California (LA-San Francisco) y Florida (Miami). (Datos obtenidos de Chalfant y Prigoff 1995; magazines AEROSOL KINGDOM, WANTED, GAMEOVER, 33C'FRESH, UP e HYPE; Internet: <http://www.gatech.edu/graf/faq/grafzines.html>, 27-4-1996)



**EL GRAFFITI MOVEMENT EN EUROPA:** Los principales países europeos en los que se implantan firmemente focos destacados de este movimiento son Alemania, Austria, Bélgica, Chequia, Dinamarca, España, Finlandia, Francia, Gran Bretaña, Grecia, Holanda, Irlanda, Italia, Noruega, Polonia, Portugal, Suecia y Suiza. Entre éstos se distinguen varios conjuntos supranacionales que no suponen en ningún caso una ruptura del transnacionalismo propio de este movimiento: el escandinavo o noreuropeo (Dinamarca-Finlandia-Noruega-Suecia), el centroeuropeo (Alemania-Austria-Dinamarca-Chequia-Holanda-Polonia), el occidental (Bélgica-España-Francia-Gran Bretaña-Holanda-Irlanda-Italia-Portugal-Suiza) y el oriental (Grecia). Cabe resaltar de entre todos los siguientes países por contener focos de sobresaliente actividad e influencia: Francia, Suiza, Alemania, Holanda, Dinamarca, Suecia y Finlandia. (Datos obtenidos de Chalfant y Prigoff 1995; VV.AA. 1990; magazines AEROSOL KINGDOM, WANTED, GAMEOVER, 33C'FRESH, UP e HYPE; Internet: <http://www.gatech.edu/graf/faq/grafzines.html>, 27-4-1996)

## 2. El graffiti de cuño americano en Madrid

### 2.1. Contexto de entrada

Madrid contaba en el momento de su irrupción con una asentada tradición de pintadas y murales político-sociales con la implicación puntual de artistas profesionales (Arias 1977: s.p.) Su alto desarrollo respondía al intenso fenómeno de movilizaciones obreras, estudiantiles y vecinales durante las dos últimas décadas del Régimen franquista y durante la Transición<sup>24</sup>. Esto advierte de la aceptación y consolidación de la calle como espacio legítimo de comunicación pública y cómo la pintada representa un exponente de una expresión inmediata y espontánea, vinculada a una estética popular y a un funcionalismo cultural. La pintada se define como un síntoma de malestar social, desde el compromiso individual, fundamentalmente en espacios urbanos donde las condiciones de vida resultan conflictivas para sus pobladores y como medio de expresión de sectores marginales o sin posibilidad de acceso o

---

<sup>24</sup> Respecto a este asunto, existe un estudio excelente de varios autores sobre el caso específico de Vallecas (Mayoral y otros 1976). Se ocupa en particular de analizar las raíces socioeconómicas de todo el conflicto social causado por la carencia de unas infraestructuras básicas para la vida urbana y el abandono institucional a la que se somete este barrio interesada y sistemáticamente. Esta segregación respecto al núcleo central de la capital ocasiona en respuesta la aparición de un movimiento vecinal, nacido embrionariamente en los años 50 y consolidado en los años 70 a través de las asociaciones de vecinos y en colaboración a partir de 1960 con el movimiento obrero. Este articula una serie de acciones, en las que juega un papel importante el muralismo y la pintada en consonancia con el espíritu popular de protesta, y de programas reivindicativos (demanda de vivienda, de un adecuado planeamiento urbanístico, de un equipamiento y unos servicios imprescindibles urbanos y de una efectiva política social) y la elaboración de unas propuestas alternativas que conlleven una mayor participación de los vecinos en el control de la gestión de la administración municipal (objetivos democráticos).

identificación con los medios de comunicación oficiales. Serán, por tanto, las áreas populares o suburbanas que vivieron esta efervescencia discursivo-social (Barrio del Pilar, Barrio de Portugalete, Barrio de Palomeras, Barrio de Carabanchel, etc.) y los núcleos urbanos periféricos, ciudades dormitorio y centros industriales en torno a la capital, como Alcorcón, Móstoles, Leganés, Parla, Coslada, Torrejón de Ardoz, Alcobendas, etc., el terreno donde arraiguen las bases del actual movimiento grafitero<sup>25</sup>.

No obstante, la formación de un respaldo cultural a nivel popular hacia el uso de la calle y de la pintada no es suficiente para explicar por sí solo el actual arraigo y desarrollo del graffiti, que no olvidemos nace principalmente de los sectores juveniles. Hoy por hoy, en una nueva recontextualización histórica, el graffiti carece a ojos públicos de los específicos fundamentos, propiciados por un marco circunstancial totalitario que lo legitimarían como arma de lucha contestataria. Esto es, no se encuentra lógico su recurso fuera de su vertiente política o social e, incluso, dentro de ésta parecería algo impropio, algo innecesario, cuando los espacios y medios institucionales, discursos murales menos "extraños" y nada "caprichosos", se ofrecen como de libre uso dentro de un orden democrático.

---

<sup>25</sup> Rafael Fraguas en un artículo a modo de sucinto informe (Fraguas 28-1-1977), al ofrecer una explicación de la aparición de un tipo determinado de pintada en ciertas áreas urbanas acude a un concepto variable: la *personalidad del barrio* (social, económica y política). Este concepto vendría a explicar la aparición de cierto tipo de pintadas con un carácter y una intensidad determinada por las circunstancias histórico-sociales.

No obstante, aunque el graffiti newyorkino se asienta estupendamente en áreas con una personalidad, digamos, popular, no es exclusiva de los barrios obreros. En ello ha colaborado la gran movilidad de los escritores que no se han limitado a desarrollar su obra en una demarcación restringida y la conversión del movimiento en moda juvenil a finales de los 80 y primeros 90, lo que provocó la incorporación al graffiti de jóvenes de muy distinto extracto social.

De este modo, este hecho plantea que, si en el contexto del Régimen franquista parecía lógico que el argumento explicativo del desarrollo de la actividad grafitera de cualquier tipo se apoyase en la represión política a la libertad moral y de expresión, desde los años 80 hasta hoy esta explicación no sirve. El altísimo y plural desarrollo ha de vincularse a su funcionalidad cultural como medio de expresión y autoafirmación de colectivos marginales o no identificados con el sistema imperante, sin acceso o deseo de acceso a sus cauces oficiales de comunicación o de agentes que encuentran en el graffiti un medio de expresión espontáneo o inmediato, con un valor de rebeldía o compromiso. En este sentido, el activismo juvenil, surgido en Occidente durante esta segunda mitad del siglo XX, es el verdadero motor de esta efervescencia grafitera dentro del contexto de una cultura de masas avasalladora. De este modo, si bien las tipologías políticas parecen aceptables, aunque fuera de lugar, la tipología newyorkina asoma como una anomalía inexplicable y postiza desde los parámetros culturales tradicionales. Sin embargo, el graffiti asociado a cualquier subcultura juvenil o musical en Europa se prodiga al menos desde los años 50 y, aunque las modas musicales parecen importarse de otros marcos culturales, el uso del graffiti como medio de expresión juvenil es una pauta cultural asentada en Occidente desde muchísimo antes.

Así, el graffiti continúa en la línea de apoderarse del espacio público como plataforma de expresión, dotando con su peculiaridad como medio a sus textos e imágenes de un valor simbólico y un significado añadido que no tienen otros medios y que le distinguen del resto. Pero, principalmente su empleo se dirige a manifestar la presencia y opinión de los escritores de graffiti desde una iniciativa individual dentro de unos



movimientos juveniles en progresión y renovación y como vehículo de testimonio de las fracturas generacionales y no sólo sociopolíticas o socioculturales.

## 2.2. Características generales del graffiti de cuño americano en Europa y España

La adopción europea de este tipo de graffiti, compartiendo un mismo espíritu y unos modos antiacadémicos, conlleva la constitución de unos rasgos peculiares que lo distinguen de las tendencias estadounidenses. Algún autor considera como principales divergencias, caracterizando al graffiti *alla americana* europeo: una menor agresividad, una mayor lógica estructural en sus composiciones o una voluntad revolucionaria y desacralizadora más coherente e integrable dentro de los discursos de algunas corrientes artísticas (Dorfles 1990: 21). Unas observaciones aparentemente convincentes, pero que hay que advertir que no parten de la observación de las manifestaciones que surgen a nivel de calle, sino de un graffiti insertado en los mecanismos de exhibición tradicionales (el *Graffitismo* en Europa) y, por tanto, filtrado de modo selectivo por el mercado del arte. Así pues, tales características son el reflejo de la adecuación del graffiti a su condición de producto artístico en el contexto europeo. Por tanto, esa menor agresividad aludida se base muy posiblemente en la no-implicación de los graffitistas más que a la inexistencia de un grado similar de conflicto social respecto a la problemática racial y criminal de ciudades como New York. Lo que no significa por otra parte que tales conflictos no estén presentes a otro nivel y que no exista un compromiso o una toma de posiciones respecto al tema entre los escritores de la calle. Lo de la característica compositiva resulta chocante y ha de tomarse relativamente por cuanto se ha dicho, por responder a una serie de manifestaciones seleccionadas y

posiblemente a una distinción cultural no exenta de prejuicios culturales entre lo americano y lo europeo. Por otro lado, hablar de lógica estructural en la comparación de las composiciones grafiteras resulta bastante pomposo, si no ridículo y advierte de la aplicación de patrones culturales extraños a él. Lo de la voluntad revolucionaria y desacralizadora que favorece su integración en las corrientes artísticas del momento parece un guiño a la contracultura del 68, en la búsqueda de referentes inmediatos que legitimen su integración y faciliten su clasificación dentro de las tendencias artísticas europeas de los 80.

No obstante, sí se puede afirmar que más que una distinción formal, nivelada con el paso del tiempo y el intercambio interinformativo<sup>26</sup>, la gran diferencia entre el graffiti de una y otra escena ha de establecerse a partir de la distinción de sus respectivos marcos circunstanciales que influyen en el discurso conceptual y funcional de esta actividad y que cuya definición depende en gran medida de la maduración de los escritores y su acopio vivencial e intelectual. En este sentido, la heterogeneidad de visiones acerca del graffiti entre sus practicantes habituales no permite enunciar una serie de características comunes de nivel general, pero sí determinar la existencia de unos bloques de pensamiento que presentarían un toque europeo no tanto en sus conclusiones sino en el aderezo argumental de éstas.

Por otra parte, en sus inicios no se puede hablar correctamente de un trasvase subcultural en el caso del *Hip Hop*

---

<sup>26</sup> Este desmarque estaría determinado por el retraso temporal (Chalfant y Prigoff 1995: 9), el retraso tecnológico (CHICO c.p. marzo 1996) y el retraso en la recepción de referentes visuales e ideológicos (KAMI c.p. junio 1998).

*Graffiti*, ya que la adopción de los distintivos visuales, principalmente de vestuario y accesorios, poses y gestos y artefactos y de su vinculación a unos medios de expresión (música-rima, baile y graffiti) que caracterizan al movimiento *Hip Hop* se establece a partir de una visión restringida, sesgada y mediatizada y, sobre todo, superficial. Una adopción de estilo<sup>27</sup> que parte de la limitación de una oferta del mercado juvenil del momento diferente a la que se podía encontrar en el New York de los 80 y más adecuada a otros estilos juveniles asentados en el contexto europeo. No obstante, este imperativo y esta defectuosa recepción de referencias, por otro lado, no hizo más que favorecer el interés por la búsqueda de claves que explicasen y cuadrasen lo que se recibía y la reproducción de las pautas iniciales de autosatisfacción e inventiva que se daba entre los jóvenes de los guetos newyorkinos en los 70, en un momento en que no existía aún un mercado específico para los seguidores del *Hip Hop*. Este hecho nos advierte de la común impresión de que la reproducción aparente de un estilo juvenil representa de por sí un intercambio cultural pleno, por cuanto se estima esta faceta, coherente o incoherente, como la fundamental. Por tanto, la plenitud de este fenómeno de aculturación o inculturación se dará cuando los fundamentos o las pautas ideológicas que van asociadas en su contexto original al *Hip Hop* se asuman posteriormente. De este modo, cabe afirmar que la fascinación juvenil por la propuesta estética del *Hip Hop* generó la apertura a su ideario ético y a su visión del mundo.

---

<sup>27</sup> Entendemos aquí por estilo el conjunto de elementos materiales e inmateriales utilizados por los jóvenes para manifestar públicamente su identidad social, que mediante las técnicas de bricolaje y homología se plasman en lenguaje, estética, música, creaciones culturales y actividades focales (Feixa 1998: 269).

Ya hemos visto como, por otro lado, la eliminación de referencias a etiquetas restrictivas ocasiona la eliminación de los únicos respaldos culturales (tradicionales) que avalan a ojos públicos la toma temporal del espacio físico público. Esto, sin duda, trata de compensarse con el amparo en las cualidades estético-artísticas que presenta el graffiti, renovando los medios convencionales de protesta, innovando en las estrategias de acción colectiva (McAdam 1994: 59-60) y la reivindicación de una cultura callejera, popular y auténtica frente a unas formas culturales impuestas desde fuera o desde arriba. Esto explica el ansia de alcanzar por parte de los escritores una armónica integración de sus obras en los soportes públicos y unas cotas artísticas mínimas que lo dignifiquen y, en definitiva, que se les considere como artistas "a su manera" y a la vez se muestren dispuestos a involucrarse en actividades organizadas dentro de la legalidad, en especial, aquellas que benefician el paisaje urbano para el disfrute vecinal.

Su destacado componente lúdico resulta lo suficiente atractivo para unos jóvenes que inicialmente se encuentran libres de cualquier tradición inmediata y pueden participar en la creación de una alternativa subversiva ajena a los planteamientos de instrumentación y dirección artística de los movimientos obreros del momento, predominantemente de ideología marxista. El enquistamiento de estos movimientos tradicionales y el desencanto hacia el sistema de partidos propicia la búsqueda de alternativas de desarrollo social más abiertas, prácticas y próximas en las que la exploración de la creatividad con un espíritu cívico vanguardista recaba un interés creciente. Todo esto, en primer lugar, favorece su mejor implantación al adaptarse al contexto cultural europeo

desde un aparente neutralismo o liberación referencial, que no oculta las preocupaciones sociales de los escritores, ligadas a actitudes asentadas en los sectores juveniles y contraculturales (control del entorno, democratización de las formas de comunicación sociales, crítica de las desigualdades sociales, denuncia de las contradicciones del sistema, etc.), y una preeminente fascinación por la creación plástica. Este prescindir de un complejo teórico o ideológico avalado por la tradición local, sin sacrificar el enunciado de unos principios base, el desarrollo de las potencialidades expresivas y el componente generacional, dada la juventud del movimiento y de sus miembros, favorece la adhesión de muy diferentes individualidades personales y, en segundo lugar, construye una identidad particular basada simplemente en el hermanamiento a través de la práctica del graffiti y de unos referentes tradicionales nuevos por su recontextualización.

Con la maduración del movimiento en España, esta visión crítica espontánea cara a la sociedad deriva hacia planteamientos de corte anarquista que convierten al graffiti en un medio de lucha contra el sistema, en un instrumento político. De la transgresión se pasa a la subversión revolucionaria, al plantearse unos objetivos de transformación cultural y social. La irrupción de esta instrumentalización genera la aparición de muy distintas formas de entender la movida y crea el desmembramiento conceptual en grupos que ansían una marginalidad combativa, asocial, o escritores que buscan continuar con las bases originales y tratar de ser aceptados o rechazados por sí mismos o como portavoces populares de una sociedad dejada por sus representantes y administradores sin violentar su estructura básica, pero conmocionando las mentes y los corazones. No obstante, el

*Graffiti Move* tanto fuera como dentro de España sigue siendo predominantemente sociocultural y no sociopolítico.

En definitiva, al hilo del nuevo rumbo sociopolítico que toma España en los 80, el graffiti se libera del clasismo social y se asocia más a la condición vitalista, adolescente y juvenil de sus protagonistas dentro de un contexto urbano o suburbial. Con el tiempo, a mediados de los 90, el graffiti muestra progresivamente una ideologización política, vinculando a su carácter antisocial el contracultural. De este modo, tenemos una primera generación que huye de la transcendencia de los sistemas ideológicos en boga y otra segunda que se cría en un sistema democrático y explora los márgenes de libertad que éste tolera y articula una serie de propuestas alternativas un tanto idealistas, cuando no toma una actitud indiferente, pasiva cara a emprender una reforma social a sus ojos imposible o inútil (Álvarez 1994: 414).

De todas formas, la irrupción del graffiti newyorkino en España no es ni inmediata ni mantiene una intensidad espacial y temporal uniforme. Incluso, en el proceso de adopción por parte de los jóvenes de Madrid se pueden considerar dos oleadas coexistentes, pero de aparición escalonada (los autóctonos y los hiphoperos) y varias corrientes, que van desde posturas lúdicas y *amateurs* hasta concepciones radicales con fuertes implicaciones ideológicas. En general, he dividido el desarrollo del graffiti *alla americana* en Madrid a efectos comprensivos en cuatro puntos principales:

- 1) El graffiti autóctono (1980-1996)
- 2) La primera etapa del *Hip Hop Graffiti* (1984-1989)
- 3) El *Hip Hop Graffiti* como moda cultural (1990-1993).
- 4) El *Graffiti Move* entre 1994 y 1996.

### 2.3. La primera oleada: los autóctonos

El desarrollo español del graffiti de cuño americano sigue unas pautas semejantes a las producidas en casos como el newyorkino. Aquí también se puede hablar de una *primera década*, iniciada a principios de los 80, por influjo del *tagging* americano. Pero, indudablemente no comprende exactamente una década y presenta una menor intensidad. En ese tiempo unos cuantos jóvenes tuvieron la ocasión de marcar sus nombres por los muros o el metro de una ciudad virgen y consentidora de un fenómeno prácticamente desconocido, que aparecía como el estrambótico capricho de unos chiflados. Su directriz fundamental era el dejarse ver lo más posible y en la mayor cantidad de sitios (*getting up*), sin demasiada atención o pretensión artística en un principio, pero de la manera más original posible. Estos escritores no se asociaban en grupos<sup>28</sup>, priorizando la inquietud de forjar una identidad individual frente a la colectiva, y se dedicaban exclusivamente a firmar,

---

<sup>28</sup> Escuelas autóctonas hay por todos los países donde se infiltra el graffiti de cuño americano, no obstante, en general parecen partir de un sincretismo con las tendencias grafiteras asociadas con los movimientos juveniles y contraculturales, dentro del graffiti europeo, o simplemente con el contexto subcultural implantado localmente, en concreto con las tipologías infantil o escolar. Sin embargo, no en todos los sitios predomina esta actitud individualista.

En el caso argentino, por ejemplo, se nos refiere la predominante creación de multitud de grupos durante los años 80, constituidos por escritores calificables como autóctonos (Kozak, Floyd, Istvan y Bombini 1990: 13, 37-61). Estos grupos se insertan dentro del denominado *graffiti "de leyenda"*, caracterizado por la irreverencia, la antiinstitucionalidad, el ingenio, el humor, la parodia, la paradoja, el aforismo, etc. y una escasa presencia de la firma individual (graffiti de opinión o pensamiento), emparejado con el *rock*, el *punk* y el *neanarquismo* y ligable con las tradiciones grafiteras, *movimienta-estudiantil* y política, de los 60 y 70. Basta como ejemplos significativos de esta actitud los mismos nombres de algunos de estos grupos: *Los Ecccos de Umberto*, *La Mala Leche*, *Los L-Mentales*, *Los Tres Piernas*, *Los Eu Garoto*, *Los de la Nuca*, *La Yorona*, *Los Sexo y Succión*, *Coshito Cushilo*, *Los Gatos Lunáticos*, *Los Dalton*, *Los Warriors*, etc. Aunque la presencia de individualidades también se diese y de modo destacado, como es el caso de los escritores de la ciudad de Rosario: el pionero CACHILO y BICHITO de SAN ANTONIO. Sólo se romperá esta tendencia con la aparición a finales de los 80 del *graffiti "de firma"*, que ya deja sentir la huella del *Hip Hop*, con escritores como DANY'87, JUTO, JAS, ALL o CHINO VIII.



poniendo todo el peso expresivo en el diseño gráfico de una firma que suele mantenerse en su grafía básica invariable. Estos escritores suelen ligarse con corrientes musicales como el *Rock*, el *Hard Rock* o *Heavy Metal* o el *Punk* o la Nueva Ola.

### 2.3.1. MUELLE

El representante por excelencia de estos pioneros, que mostraban las posibilidades estéticas que podía ofrecer el diálogo entre graffiti y espacio urbano, es MUELLE (Juan Carlos Argüello) (fs. 9-12). Su carrera de escritor se desarrolla entre los años 1984<sup>29</sup> y 1993, en el Madrid de la Movida. En ese último año MUELLE renuncia al graffiti al considerar agotado su mensaje, volcándose en su faceta musical como batería en el grupo *La Cuartada*. Con 29 años de edad, MUELLE fallece a causa de un cáncer de hígado el 30 de junio o el 1 de julio de 1995, tras una actividad al margen de las instituciones y de la cultura convencional, pero ansiando un reconocimiento social que nunca llegaba.

Éste ha pasado a ser considerado en la memoria de todos los escritores -desde antes de su muerte- el primer *tagger* español más allá de lo estrictamente cronológico<sup>30</sup> e, incluso, como iniciador de una tendencia independiente, aunque inspirada en el *tagging* flechero del graffiti newyorkino<sup>31</sup>. Su vida y obra

---

<sup>29</sup> No he podido encontrar prueba ninguna que lo verifique, pero algunos escritores sostienen que MUELLE empezaría hacia 1980 ó 1981, con catorce o quince años de edad.

<sup>30</sup> A través de las declaraciones en medios recopiladas, algunos escritores como GLUB, por ejemplo, manifiestan unas fechas de iniciación anteriores a las confirmadas de MUELLE o de BLECK (la rata), quienes pasan por ser los primeros *taggers* de la historia oral del graffiti. No obstante, debería de aplicarse un análisis más riguroso a la aclaración de estas afirmaciones, para destapar posibles equívocos. Como ya he indicado anteriormente, la fecha de iniciación de MUELLE podría retrotraerse hasta incluso 1980, aunque este dato por el momento no pueda confirmarlo.

<sup>31</sup> A continuación extracto parte de la entrevista sostenida con el escritor SUSO 33. En sus declaraciones se adivina, aparte del respeto por MUELLE como persona, un ansia por recalcar el particularismo del graffiti en Madrid:

F.F-S.- Explícame un poco como es la movida en la ciudad de Madrid, más o menos.

SUSO.- Pues la ciudad de Madrid es muy diferenciada a lo que es el resto del mundo. Más que nada como tuvo como un principal

ronda en ocasiones la leyenda y su figura el arquetipo<sup>32</sup>. Sin duda, en su consagración como figura histórica del graffiti

---

promotor que fue MUELLE. El chaval éste que hacía una firma en plan logotera, con una flecha.

F.F-S.- ¿De Carabanchel era o...?

SUSO.- Era de Aluche, de Aluche [...] Era amiguete mío, que le compraba pintura. [...] Pues influenció muchísimo aquí en Madrid eso. Que no vino directamente de Nueva York la imagen del graffiti. Vino a través de él y él es como si la estuviese codificando y llegó aquí a la gente de otra manera, como una especie de firma en plan *El Corte Inglés*, con una flechita. La gente empezó a hacer firmas en plan logotipos, con muchas flechas.

F.F-S.- Y tratando de combinar el significado de la palabra con la forma.

SUSO.- Sí, bastante. Porque ya ves la de MUELLE y debajo sale un muellecito. Pues aquí eso influenció muchísimo y se olvidó... No se pensaba mucho en los trenes ni en pintar murales de colores, con muñecos; sólomente lo que eran firmas así.

(SUSO 33 c.p. marzo 1996)

32

A través de las conversaciones sostenidas con escritores de dentro y fuera de Vallecas, he observado que algunos episodios de su carrera se han convertido con el tiempo en ejemplos deontológicos para las generaciones posteriores. Al igual que sucedió en otros contextos grafiteros con escritores como TAKI 183, MUELLE sirve a la imagen del héroe cultural (Kris y Kurz 1991: 36), aunque dentro de esta subcultura encontremos voces que repudian a MUELLE por su intrusión comercial (participación en ARCO) o su actitud frente a los medios de comunicación y la cultura oficial.

Por ejemplo, algunos escritores recuerdan y comentan la anécdota conocida como la compra de MUELLE (Fernández 20-2-1995: 73; ZSL c.p.2 marzo 1996; Íñiguez 11-7-1996: 24). Ésta se funda sencillamente en el hecho de que MUELLE recibió cuando alcanzó la fama la proposición de compra por parte de una conocida, pero indeterminada empresa de fabricación de colchones de su logotipo por valor de cinco millones de pesetas. Esta empresa quería conseguir que el diseño creado por MUELLE y que había sido ampliamente difundido por todo Madrid figurase a modo de logotipo de su marca, esperando con ello una promoción publicitaria importante. MUELLE, por supuesto, se negó ofendido a venderla o, mejor dicho, se negó a venderse -considerando el alto grado de identificación entre el escritor y la firma-.

Sin duda, esta historia ha pasado con el tiempo a reflejar el rechazo a la inserción subsidiaria del graffiti en los mecanismos económicos del sistema. Una domesticación que responde a unos intereses comerciales particulares y que procura manipular y encauzar en su beneficio la creatividad espontánea e individualista que vibra en el graffiti. Su rentabilización económica, al menos, a través de manos ajenas que no han participado en su construcción y buscan su explotación sin ningún riesgo ni sacrificio, es una de las actitudes sociales que causa más repulsa entre los escritores. Éstos se consideran únicos dueños de sus obras y de querer sacarse a éstas algún provecho económico sería con su consentimiento, bajo su iniciativa y, por supuesto, desde el respeto a sus derechos principales como creadores.

No obstante, consta que MUELLE consintió el empleo de su firma para una campaña publicitaria de la marca *Whisky DYC*. Sin embargo, al desconocer los pormenores que condicionaban este acuerdo, no puedo entrar a comentar las implicaciones de este hecho.

Otra anécdota, ilustrativa al respecto de su arquetipización, es el plagio de MUELLE. En el especial de junio de 1988 de *Villa de Madrid* - revista editada por el Ayuntamiento de Madrid- Madrid, cultura viva, con motivo de la candidatura de la ciudad de Madrid a la capitalidad europea de la cultura, el dibujante J.L. Cabañas incluyó su firma en una ilustración chistosa sin su consentimiento (pág. 64). Éste, consiguientemente, presentó la correspondiente denuncia por plagio contra la corporación municipal en el Juzgado de Instrucción número 18 de Madrid. A resultas de que tenía registrada en el Registro de la Propiedad su firma desde diciembre de 1985, la demanda prosperó a su favor y le fueron reconocidos oficialmente sus derechos exclusivos sobre ella (Gracia 20-11-1992: 30; Martín 3-7-1995: 39; Cabezas 5-7-1995: 6).

La falta de respeto por el individuo, la vampirización de los artistas oficiales de la creatividad popular, el menosprecio del creativo de a pie al que no se le consulta pero se usa, la instrumentalización política, la fe en la justicia que respalda al buen delincuente, la salvaguarda de la propiedad

mundial tienen mucho que ver su visión como una persona idealista, libre de envanecimientos, pese a haber ostentado el título de *rey de todas las líneas*.

MUELLE era vecino del Distrito de la Latina (Aluche), que junto a Carabanchel se configuran como el foco primigenio de las firmas en Madrid<sup>33</sup>, aunque su firma más emblemática se encuentra ubicada en la calle Montera (Sol, Distrito Centro) (f. 11), pese a que su graffiti de más envergadura fue uno a seis colores realizado en las inmediaciones de la M-30 de la que no queda rastro alguno (Salas 5-7-1995: 6) y aún se conserve en la estación de Atocha RENFE uno a cinco colores, sin flechar y con un notable influjo de los inicios del *Hip Hop Graffiti* local. Su contacto con Vallecas fue frecuente, dado que contaba con amigos en el Pozo del Tío Raimundo (GOTICO c.p. marzo 1996). Prueba de su presencia son varias firmas por Entrevías (fs. 9 y 10) y Méndez Alvaro, ahora destruidas o

---

del pobre frente a la prepotencia del poderoso, etc., son temas que revolotean de algún modo alrededor de toda esta historia. Temas que se consagran como constantes en el conjunto de testimonios transmitidos y que construyen una memoria y una identidad común de los escritores de graffiti.

Finalmente, hay un hecho de su vida que adopta un cariz ejemplar en cuanto que subraya el papel pionero de MUELLE y su compromiso con el reconocimiento público del graffiti, en lucha contra las instituciones y los intereses particulares. Es el que podemos llamar el juicio de MUELLE (Fernández 20-2-1995: 73; Cabezas 5-7-1995: 6). En 1987, MUELLE fue sorprendido mientras firmaba sobre el pedestal de la emblemática estatua de la osa y el madroño, en el nuevo emplazamiento (el actual) que le había destinado la remodelación de la Puerta del Sol. Este prendimiento le ocasionó una multa de 2.500 pesetas y un juicio. Este fue aprovechado por MUELLE para defender ante los tribunales la validez de su arte callejero. Aunque esta iniciativa estaba condenada de antemano al fracaso, tuvo no obstante una notable repercusión social gracias a la atención prestada por los medios de comunicación, en especial de la prensa.

<sup>33</sup> Este foco primitivo se extiende hacia el resto de la ciudad en dos direcciones. Una primera, favorecida por la proximidad natural y la centralización de las redes viarias de comunicación, con una incidencia directa y contundente en el área central de la capital. Especialmente en todo el Distrito Centro, el de la Arganzuela, el de Moncloa (principalmente Argüelles), el de Retiro, el de Salamanca o el de Chamberí. Tiene una gran importancia la red del metro, en especial las estaciones de Moncloa, Argüelles, Ventura Rodríguez, Plaza de España, Callao, Sol, Lavapiés, Embajadores, Bilbao, Tribunal, Gran Vía, Tirso de Molina, Chueca, Alonso Martínez, Opera, La Latina (líneas 1, 3, 5 y 10). La otra dirección, secundaria en cuanto a intensidad, se desarrolla en un sentido de circunvalación -en la que juega un papel fundamental la M-30 y la línea 6 de metro-, afectando a distritos periféricos como el de Usera, Puente Vallecas, Moratalaz, Ciudad Lineal o Chamartín. Confluyen ambas direcciones en los distritos de Tetuán y Fuencarral.

semiborradas<sup>34</sup>, que repercuten en los escritores locales a través del influjo de su diseño o en muestras imitativas.

Con su muerte, acontece un reconocimiento oficial bastante efímero, a través de la oportuna propuesta del concejal de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, Juan Antonio Gómez-Angulo, de aceptar las solicitudes de conservación de alguna de las firmas de MUELLE que se le propusiesen, como testimonio de una década de la historia de Madrid (Cabezas 5-7-1995: 6). No obstante, este reconocimiento a destiempo puede considerarse, en cierto sentido, más que un homenaje la culminación de su persecución. La intención de arrancar selectivamente del tejido urbano una de las pocas firmas que se han librado de la limpieza y albergarla en una de las salas del Museo de la Ciudad (Nogueira y Alfageme 8-7-1995: 6), fuera de su espacio natural, callejero, ya en principio representaría su extinción como testimonio vivo. No obstante, el verdadero remate sería que, como manifestaron conjunta y públicamente el concejal mencionado y el de Limpieza, Luis Molina, se optase en vez de por la recuperación por la reproducción. Una solución aberrante y sin sentido. En todo este asunto, está patente sin duda el cuidado meticuloso que pone la administración pública en no dar el más mínimo punto de apoyo a la legitimación de la acción grafitera y considerar el graffiti, representado por la firma de MUELLE, como «testimonio de un período superado».

---

<sup>34</sup> En la tapia del campo deportivo del Pozo Vallecana, sito en la Ronda del Sur, frente al Parque de Entrevías y en el límite occidental del Pozo, aún se conservaba en 1996 como preciado testimonio una firma rotulada de MUELLE a seis colores (f. 10). Corresponde a un momento avanzado, cuando optó por agrandar y componer sus firmas de un modo tridimensional, enriqueciéndolas con varios colores. Esta tendencia fue común entre los escritores autóctonos al verse necesitados de articular nuevas formulas que permitiesen destacar visualmente sus firmas entre el reguero de firmantes que originó el éxito de esta primera oleada y la competencia visual del *Hip Hop Graffiti*. Su conservación es tan sorprendente como el desconocimiento general que había sobre su existencia, hasta 1997 en que fue tapada.

Otras firmas rotuladas conservadas y fácilmente accesibles para los escritores vallecanos son las ubicadas en el Distrito de Centro o el de Arganzuela. Cabe recordar de nuevo la citada y muy conocida firma de la calle

Además, se evidencia que clase de conservación merece una manifestación subcultural menospreciada por su aparente sencillez y marginalidad. No es de extrañar, por tanto, que este proyecto se quedase en agua de borrajas.

Finalmente, el Ayuntamiento de Madrid adquiere dos obras de MUELLE y recibe otra más por donación, anunciando su decisión de exhibirlas en el pabellón Florida, en Moncloa al año de morir (Íñiguez 9-7-1996: 7). Particularmente, no me consta que se produjese tal exposición.

No obstante, el verdadero homenaje en el aniversario de su fallecimiento se celebra por iniciativa de su hermano Fernando y dos amigos baterías. Este consiste en un concierto celebrado en la sala *El Sol* el martes 9 de julio de 1996, con la actuación de *Los Enemigos*, *Artemio*, *Freedom* y *Río Arriba* y la asistencia emocionada de los padres del artista malogrado. El fin último era la recogida del dinero suficiente para levantarle un monumento en Madrid (Íñiguez 9-7-1996: 7; 11-7-1996: 24). Dada la escasa recaudación obtenida (226.000 ptas.) el proyecto no vio la luz. En mayo de 1998, desestimada la viabilidad del proyecto, se donó lo recaudado a la Asociación Española de Lucha contra el Cáncer (Íñiguez 16-5-1998: 10).

Tras este concierto, su familia sigue luchando por el reconocimiento de su obra, pretendiendo hacer exposiciones de diapositivas y fotografías y confirmar la compra por la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid de un par de lienzos para exposición permanente (Íñiguez 11-7-1996: 24).

---

Montera (f. 11) o la de la calle San Bernardo (f. 12) y la ubicada en las entradas exteriores de la estación de Atocha RENFE.

### 2.3.2. Los otros autóctonos

Junto a él, pueden situarse los nombres de otros pioneros volcados en la metrópoli madrileña, que en común inauguran una de las corrientes principales que se denomina *autóctona o flechera*, caracterizada por su individualismo, sin agrupaciones<sup>35</sup>. Esta corriente, aunque se prodigue en el recurso del flecherismo, mantiene una posición de independencia frente a las modas estilísticas marcadas por los focos americanos o, cuando se constituyeron, con los focos madrileños de *Hip Hop Graffiti*. De este modo, la fijación gráfica de la firma es una de las características propias de estos escritores. Posteriormente, a la vista del éxito del *tagging* en Madrid, con la aparición de más nuevos escritores, surgieron por la fuerte competitividad, la necesidad y el interés por el embellecimiento de las firmas para seguir captando la atención de los viandantes, para mantener o alcanzar la fama. Esta faceta se desarrolló a causa del mayor esmero que estos escritores de graffiti ponían en el diseño de la firma, con medios como el agrandamiento (*blow up*), el policromado o la decoración interior de las letras o la tridimensionalidad, aunque también era habitual el buscar ubicaciones muy visibles, originales o difíciles, por su costoso acceso o su aparente inaccesibilidad, tanto en el sentido físico como por lo prohibitivo del soporte. Igualmente, se observa una tendencia por enriquecer artísticamente su discurso grafitero mediante el empleo de imágenes, por lo general bastante sencillas a

---

<sup>35</sup> Esta característica general parece matizarse con el caso de los grupos autóctonos localizados en el Distrito de Puente Vallecas y vinculados con la subcultura estético-musical *Heavy*. No obstante, la constitución en grupos con denominación de estos escritores ha de inspirarse en las pautas de agrupación del *Hip Hop Graffiti* o más posiblemente de las bandas callejeras.

plantilla o a modo de composiciones murales. Sin duda, habría que presuponer una inspiración en los autóctonos franceses de París que prosiguen una línea conceptual heredera de los planteamientos contraculturales del Mayo del 68. Todo ello, en definitiva, conduce poco a poco a los flecheros a aproximarse a la estética del graffiti newyorkino, en continuidad con las tendencias grafiteras contemporáneas locales.

Entre estos vanguardistas se encuentran: BLECK (la rata)<sup>36</sup> (f. 13), RAFITA<sup>37</sup> (f. 14), GLUB<sup>38</sup> (f. 15), JUAN MANUEL<sup>39</sup> (f. 16), TIFON<sup>40</sup> (f. 17), ANTENO<sup>41</sup> (f. 18), SHAT II<sup>42</sup> (f. 19), CHINO 501<sup>43</sup>

---

<sup>36</sup> BLECK (la rata) (Juan Carlos Uribe) cuenta con firmas documentadas en el Distrito de Puente de Vallecas (San Diego, Palomeras Bajas y Entrevías). Su nombre no parece original, sino adoptado. En 1981, empieza a actuar en París (en Beaubourg, Barbès, Belleville o Ménilmontant) un trio de escritores bajo el nombre común de BLEK LE RAT, inspirado en un personaje de cómic de los años 60 (Blek le Rock). A partir de 1984 el promotor del grupo, un artista grabador que abandonó los estudios de arquitectura, proseguirá solo su peculiar invasión del espacio urbano, su «urgente e imperiosa» democratización del arte (Riout, Gurdjian y Leroux 1985: 115-117).

No obstante, aunque no hay datos suficientes para poder determinar si alguno de esos otros dos compañeros tiene relación con esta firma española, sí se está en condiciones de afirmar que debe de tratarse de alguien que aunque adopta una variante de su nombre no mantiene la misma línea grafitera, basada en el uso de plantillas y un discurso artístico.

<sup>37</sup> Se conservan firmas suyas en los Distritos de Centro y de Retiro (Pacífico), así como piezas murales en el conjunto de Pacífico.

<sup>38</sup> GLUB (Antonio Montiel) empezó en el 1982, cuando tenía 13 años, y continúa en activo, tras pasar por una etapa híperopera que ha evolucionado hacia una combinación en la que resalta un enfoque confesional del graffiti. Su caso es interesante ya que acabó estudiando en la Facultad de Bellas Artes en Madrid. Hay numerosas firmas de él por Vallecas (Numancia, San Diego) y frecuentes imitaciones de su firma. Sin embargo, sobresalen las piezas murales que ha realizado en el conjunto próximo de Pacífico. Destacados escritores de Vallecas mantienen contacto con él, especialmente de los CZB. Tiene también obra en Barcelona.

<sup>39</sup> Se han localizado firmas suyas en los Distritos de Centro y Moncloa.

<sup>40</sup> TIFON (Daniel Guzmán) no tiene actividad reconocida en la actualidad. No se ha determinado su vecindad, pero tiene bastantes firmas en ambos distritos vallecanos, alguna de gran calibre como la localizada en la Estación de Santa Eugenia (f. 17). Es bastante popular por su carrera dramática, integrando el plantel de actores de varias series televisivas, cortos y largometrajes, en la que ha focalizado su vida.

<sup>41</sup> Este nombre fue citado por CHICO (CHICO c.p. marzo 1996). Hasta el momento, no se ha encontrado ninguna firma o rastro de firma de dicho escritor en el barrio de Vallecas. No obstante sí se localizaron unas pocas en el Sol e Imperial (Distrito Centro).

<sup>42</sup> Escritor con firmas localizadas en los Distritos de Latina o Puente de Vallecas.

<sup>43</sup> El único dato de identificación es que nominalmente se emparenta con MAX 501. Tiene firmas por los distritos de Latina, Arganzuela, Centro, Retiro o Puente de Vallecas.



(f. 20), MAX 501<sup>44</sup> (f. 21), HOMAIN<sup>45</sup> (f. 22), BOY<sup>46</sup> (f. 23), GRIFO<sup>47</sup> (f. 24), ROMPE<sup>48</sup> de Entrevías (f. 25, 31, 33 y 356), COBRA<sup>49</sup> de Vallecas (f. 26, 35 y 356), etc. De casi todos ellos continúan apareciendo o perduran de tiempo algunas firmas en Vallecas (San Diego, Numancia, Santa Eugenia, Entrevías, etc.), o sus alrededores (Pacífico, Méndez Alvaro, Moratalaz, etc.), tanto en su forma básica como en sus variaciones más trabajadas visualmente. Algunos permanecieron fieles al espíritu autóctono, pero otros se acabaron mestizando o adhiriendo a la pujante corriente *Hip Hop*.

Esta tendencia hoy por hoy continúa vigente de modo paralelo y parejo a otras corrientes del graffiti, como ejemplifica el fenómeno HURACAN PAQUITO<sup>50</sup> (f. 27), que

---

<sup>44</sup> Escritor de Aluche o Móstoles. Empezó su actividad hacia 1986. Comparte su numeral con CHINO 501. Tiene firmas por los Distritos de Latina, Centro, Arganzuela, Moncloa, Retiro, Moratalaz, Puente de Vallecas o Villa de Vallecas.

<sup>45</sup> Escritor muy prolífico en el Distrito de Centro y con una concentración especial en el distrito de Latina, por Puerta del Angel.

<sup>46</sup> Este escritor vivía por Puerta de Toledo (Distrito de Arganzuela), cuando empezó a firmar. Este dato es correcto siempre y cuando este escritor BOY se corresponda con el referido en la entrevista sostenida con CHICO (CHICO c.p. marzo 1996), ya que su transcripción no ha podido verificarse en otro nuevo encuentro con éste. Podría darse la casualidad de que se tratase de un tal WOY -escritor cuyas firmas también se encuentran en Vallecas (f. 49)- en vez de BOY, si no son en definitiva el mismo escritor. En cualquier caso, encontramos tags de BOY (a plantilla) por las proximidades de la estación de metro de Portazgo.

<sup>47</sup> Parece pertenecer a una generación posterior, pero es difícil precisarlo. Cuenta con firmas en el Distrito de Puente de Vallecas, especialmente en Numancia.

<sup>48</sup> Famoso escritor de Entrevías conserva firmas por todo su barrio y en San Diego y Santa Eugenia, además de los Distritos de Centro, de Retiro y de la Arganzuela.

<sup>49</sup> Tiene un papel semejante al del anterior escritor, en cuanto que aglutinante y marcador de un estilo en el área de San Diego, Palomeras Bajas y Numancia, pero su actividad aparece muy focalizada. Podría presumirse su pertenencia a una generación posterior a la del pionero local ROMPE.

<sup>50</sup> Cuando surge el fenómeno HURACAN PAQUITO, a principios de 1996, éste parece ser el nombre de un escritor vecino de algún núcleo urbano del sur de la corona metropolitana que, gracias a una intensísima y megalómana actividad, conmociona y devasta numerosos municipios madrileños (Getafe, Fuenlabrada, Móstoles, etc.) y distritos de la capital (Moncloa, Carabanchel, Arganzuela, Centro, Usera, Puente de Vallecas, etc.) La repercusión pública de sus acciones le convierten, de este modo, en un tema de conversación ocasional en círculos ajenos al mundo del graffiti. No obstante, aunque la impresión y el efecto público, incluso en ámbitos grafiteros haya sido el

revitaliza el espíritu de la corriente autóctona hoy por hoy. En algunos casos estos sucesores generacionales se enorgullecen de haber tenido un contacto directo o de vecindad con MUELLE o algún otro de los precursores de la gran avalancha grafitera, considerándose en cierta medida discípulos y guardianes de su memoria.

---

referido, su misterio queda desvelado al establecerse la conexión de esta firma con el grupo musical *Huracán Paquito* de Getafe, ajeno a la escena hiphopera, como testimonia el diseño gráfico de la portada de su primer CD (Hit Records, 1997). Esto corrige la interpretación inicial y nos hace abrir la posibilidad de considerarlo como un mero graffiti promocional o publicitario, aunque con un fuerte acento autoafirmativo. Por ello, ha de considerarse también un graffiti de grupo, si no se hace referencia, en particular o a la vez, a uno de sus miembros.

## 2.4. La segunda oleada: el movimiento Hip Hop

Algunos autores señalan a España como uno de los países de la Europa occidental a los que más tarde llega la influencia plena del graffiti newyorkino (Chalfant y Prigoff 1995: 78), entre 1984 y 1985<sup>51</sup>. No obstante, la diferencia temporal con el más inmediato, Francia, no llega a los dos o tres años a lo sumo, lo que no marca un distanciamiento infranqueable. Lo que sí debe de comprenderse es que esta posición de partida rezagada conlleva una subsidiaridad inicial, en cierta medida importante en aspectos como el estilístico o el iconográfico. No obstante, España junto con el resto de las naciones occidentales, escandinavas y centroeuropeas, conforman la avanzada grafitera de Europa, a la que recientemente se suman algunas naciones de la Europa oriental, principalmente la República Checa, Polonia y Grecia.

Este asentamiento tiene lugar a través de la vertiente europea del movimiento *Hip Hop*, en la que tiene gran peso la escuela francesa, representada por los parisinos MODE 2, BANDO, PRIDE, STEPH 2, SKKI, IRUS o LOKISS. Este respaldo más próximo le da al graffiti una entidad más consistente, al adaptarla a las peculiaridades de este nuevo marco. Las primeras ciudades

---

<sup>51</sup> El escritor TAKA afirma, no sin reservas, que el *Hip Hop Graffiti* se introduce en el verano de 1983 o de 1984 (MAFIA 2 1996: 10). Su recuerdo se apoya en la influencia de películas como *Beat Street* o *Breakdance*, realizadas en 1984 y estrenadas en España en 1985. Por otro lado, ningún otro escritor de Barcelona afirma haberse iniciado antes de 1984. Por tanto, parece aventurado confirmar la fecha de 1983, quizás declarada interesadamente en lo referente a cuál fue el primer foco español. Sin embargo, aún cabe mantener la duda, pues hay quien también sostiene, desde la memoria oral, que en 1983 (más o menos) se introduce el *Hip Hop* en España, en Alicante y Valencia (Respeto Mutuo n.d.: 15). No obstante, sigo creyendo aventurado dar este año como fecha de inicio del movimiento en España, ya que en todo caso pueden tratarse de episodios puntuales y aislados, sin una conciencia clara como partícipes de un movimiento subcultural.

afectadas serán Madrid, en la que ya existían unas bases grafiteras bastante próximas al espíritu de la nueva oleada, y Barcelona. En el caso de Barcelona, su introducción y arraigo vendrá de la mano de los hijos de emigrantes españoles a otras naciones europeas (Francia, Suiza o Bélgica) que vuelven para pasar sus períodos de vacaciones o instalarse en Cataluña (Chalfant y Prigoff 1995: 78) o, incluso, de la llegada de turistas europeos, especialmente franceses y alemanes. De este modo, en este caso barcelonés puede apreciarse un influjo más directo de los estilos del graffiti francés *alla americana*. También, es un hito a considerar la visita realizada por LEE con el investigador Henry Chalfant a Barcelona en 1985<sup>52</sup>, que fue un aliciente para algunos escritores, entre ellos CHECHO, SIKO o BEATSKY<sup>53</sup>.

Barcelona es, por tanto, un núcleo vital en el desarrollo del graffiti español y una referencia urbana ineludible a la hora de explicar el arraigo de este medio expresivo. De allí destacan escritores tan veteranos e importantes del graffiti barcelonés como: el M2 (MAFIA 2), fundado por SPD<sup>54</sup> y KOA en 1986, al que se suma TAKA; los DFR, MH2-3, DUOFRESH, el pionero LITO, FASE, KRASH, la escritora MUSA, los argentinos MOOCKIEE y KAPI<sup>55</sup>, etc. Estos últimos escritores mantienen frecuentes

---

<sup>52</sup> La venida a España de escritores del graffiti veteranos y consagrados tanto en el específico mundo del graffiti como en los espacios culturales del arte es frecuente y llega hasta nuestros días. Como ejemplo se puede citar la presencia de FUTURA en el *II Encuentro Internacional de Hip-Hop*, celebrado en Alcorcón en 1995 (Barroso 9-12-1995: 56).

<sup>53</sup> Muy probablemente este BEATSKY sea Mikel BEATSKY componente del grupo *Tzaboo* de Tarrasa (Barcelona), junto a Flores FLO y Yolanda Molina (Hidalgo 5-7-1996: 23). Esta suposición la he establecido a partir no sólo de su homonimia, sino también del cotejo favorable de dos fotos, una publicada en dicho artículo y otra en Chalfant y Prigoff 1995: 78.

<sup>54</sup> SPD tuvo otros nombres antes: YPAK o FRANTIC. Inicia su actividad en 1986 con quince años. Concentra el valor de sus acciones en el mérito de haber pintado el primer metro de Barcelona en febrero de 1987 (MAFIA 2 1996: 11). No obstante, este dato está por contrastar.

<sup>55</sup> Es curiosa la conexión del graffiti barcelonés y Argentina (KAPI y MOOCKIE), no obstante es difícil precisar la intensidad de su vínculo y sus

contactos con los escritores madrileños de primera fila (CHOP, ZETA, BETO...) y han dejado numerosas obras en Madrid y sus alrededores, lo que da testimonio de un frecuente trasiego de escritores y de intercambios artísticos entre las distintos focos locales del graffiti español.

Cabe señalar que aunque el proceso de aparición de distintos focos sucede a lo largo y ancho de la Península y los archipiélagos españoles, éstos se concentran en unas determinadas regiones (Cataluña, Madrid, Valencia, Aragón, Murcia, Andalucía, Extremadura, Galicia o Baleares). Igualmente, cabe advertir que la génesis de estos focos puede ser exógena -como es el caso de Menorca (GAME OVER otoño 1996: 12) o el de Barcelona, en los que juega un gran papel la visita o el asentamiento de escritores foráneos (Chalfant y Prigoff 1995: 78)- o puede ser endógena -como es el caso de Mérida, en el que se adolece cierto aislamiento (GAME OVER otoño 1996: 26)-. Pero, por lo general la aparición y consolidación de focos de actividad grafitera suele moverse entre estos dos ejemplos extremos.

En febrero de 1985, asistimos a la presentación oficial del graffiti newyorkino en la feria ARCO de Madrid, como nueva oferta del mercado mundial del arte. De este modo, seis escritores -entre los que estaban Haring, Basquiat o TOXIC (Torrick Ablack)-, apadrinados por la galería Sidney Janis e insertados en la dinámica de los movimientos artísticos institucionales hacen la delicia de la crítica y de algunos sectores artísticos (Combalía 22-2-85: 3; Huici 22-2-85: 3;

---

pormenores. Incluso, podría sospecharse que el escritor barcelonés ALL sea uno de los escritores citados por Kozak, Floyd, Istvan y Bombini (1990: 13) al hablar de la escena argentina.

Jarque 25-2-85: 31; Calvo 27-2-85: 29). Incluso, ante la curiosidad suscitada por el fenómeno y como garante de su valía se celebra una mesa redonda a la que asisten Edit DeAk, Sidney Janis, Daniel Cameron, Willi Bongard, Victòria Combalía y Paloma Chamorro.

Sin embargo, -fuera de este contexto institucional, de escasa relevancia en la calle, y desde las bases locales- los principales promotores históricos que impulsan el graffiti newyorkino en Madrid a mediados de los años 80 en su verdadero terreno son los *Quick Silver Crew* (QSC)<sup>56</sup>, de Campamento, y los SSB de Aluche y Fuencarral<sup>57</sup>. Les siguen a partir de finales de los 80 y los primeros años de los 90 otros grupos: los 69, los SPC, los MTR, los TMF, los PTV y los CZB (Delgado 30-11-1993: 9; SUSO 33 c.p. marzo 1996; MROK c.p. abril 1996; TRAS c.p.

---

<sup>56</sup> Sus componentes son SNOW, KOOL y JAST. Su actividad empieza hacia 1986 y tienen en su haber la realización de las primeras piezas sobre vagones. Su vinculación con el graffiti newyorkino es total, como basta advertir por los nombres adoptados. En el caso de KOOL, que inicia su carrera en 1988, es inevitable subrayar la relación directa de su nombre con el homenaje a una de las grandes figuras de New York: SUPER KOOL (Castleman 1987: 77), padre de todos los KOOL del Bronx y de fuera de este barrio. Este grupo aún sigue en activo y mantiene un frecuente trasiego entre España y U.S.A., a través principalmente de KOOL que se mueve entre Miami, New York y Madrid (Delgado 30-11-1993: 9; WANTED noviembre 1995; ZSL c.p.2 marzo 1996).

<sup>57</sup> Entre los integrantes de los SSB se encuentran SUSO 33 y SPY, miembros en la actualidad de *Los Reyes del Mambo*.

SUSO 33 es en la actualidad un escritor veterano (fs. 28, 342-344). Nació en 1974 y vive en el Barrio del Pilar. Empezó con diez u once años, obteniendo gran fama con sus piezas sencillas y de extremo a extremo en trenes. A la par de su carrera como escritor, cursó estudios de ilustración en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Madrid, empezó los estudios universitarios de Bellas Artes y realiza trabajos de decoración. Una de sus últimas obras en las proximidades de Vallecas ha sido una pieza mural de encargo (f. 28), para la película *Pintadas* (Juan Esterlinch, 1996) (Delgado 30-11-1993: 8-9; SUSO 33 c.p. marzo 1996). En Vallecas tenía una pieza *E-to-E* en un vagón aparcado en las inmediaciones del apeadero de Santa Catalina (Entrevías). A finales de julio de este año éste fue desguazado y la pieza destruida. En 1997 aparecieron algunas de sus *plastas* por Vallecas (f. 344) y en 1998 participó en la realización de murales en la calle Baltasar Santos y en el Recinto Ferial, dentro de un intercambio de escritores alemanes y españoles celebrado en Vallecas (16/23-5-1998) y organizado por la Asociación Cultural José M<sup>a</sup> de Llanos y la *Auslandsgesellschaft* de Dortmund, dentro del programa "La juventud con Europa", financiado por la Unión Europea (Francés 19-5-1998: 24; Bellón junio 1998: 4).

SPY nació en 1975 y es vecino de Motaralaz. Empezó en 1990, con quince años (Delgado 30-11-1993: 8-9). Había un par de piezas suyas, acompañadas por otras del escritor BUBA, en el conjunto del Polígono Industrial "La Cerámica" (Numancia) en área limítrofe de Vallecas con Moratalaz (f. 29 y 189) y otras por Palomeras Sureste. Fueron tapadas en la primavera de 1996 con el pintado del perímetro mural del polígono. Igualmente, participó en citado intercambio de escritores.

abril 1996; KOAS c.p. mayo 1998). También, cuentan a título independiente, escritores como FAZE<sup>58</sup>, MATA o MAST<sup>59</sup> (SUSO 33 c.p. marzo 1996; MROK c.p. abril 1996). Normalmente buena parte de estos grupos acompañaba o acompaña su labor grafitera con la rimadora (QSC, SSB, etc.) En general, todos estos escritores y grupos comparten un sentimiento de unidad fraternal, basado en una común territorialidad (*Madrid Nation*), que será cuestionada por un secesionismo de la periferia metropolitana, incentivado por la adquisición de una primacía y un empuje indiscutible del movimiento en Madrid. Este hecho debilita la *writers brotherhood*, aunque fomenta la competencia y el desarrollo.

Por tanto, ambas ciudades albergan las primeras y más principales experiencias grafiteras y se suman dignamente a una larga lista de focos mundiales, extranorteamericanos, como París, Meaux, Toulouse, Burdeos, Montpellier, Amsterdam, Berlín, Düsseldorf, Dortmund, Munich, Viena, Copenhage, Helsinki, Basilea, Londres, Birmingham, Sidney, Melbourne, etc. No obstante, esta asimilación internacional, en principio imitativa, de la que forman parte los focos españoles, contrae la tendencia hacia una particularización del fenómeno. Así, se generan variantes locales de estilo (determinadas por la

---

<sup>58</sup> FASE, FAZE, FAZETA o ZETA integra un grupo de primera fila, los ACME de Alcorcón. Actualmente, emplea el nombre ZETA. Este cambio se realizó para distinguirse de otro escritor homónimo y coetáneo de Barcelona: FASE, FASIM, SIM del AAC, BZK, CM, 156, WSB y WSF; que inició su carrera de escritor en 1984, con once años, y que tiene obra en Madrid (AEROSOL KINGDOM octubre 1995)

Este escritor preferentemente mural empezó a pintar con quince años, en 1985 ó 1986, con posterioridad al otro escritor citado. En su faceta extragrafitera desarrolla trabajos en lienzo, láminas y cuenta con colaboraciones con empresas como Swatch. Tiene obra en Madrid, Barcelona, Málaga, etc., y en otros países europeos, como Francia (París), Italia (Milán) o Bélgica. (AEROSOL KINGDOM abril 1995). En 1995, forma el grupo de rap *La cultura del globo* junto a PUWAY (METROPOLITAN PRESS 1996: 18).

<sup>59</sup> MAST, vecino de Móstoles, nació en 1968 y se inició a los diecisiete años en 1985. En mayo de 1991 celebra una exposición en la Galería Alfredo Melgar de Madrid (Mateu 24/30-5-91: 14). Continúa en activo, formando parte de los XBK. Desarrolla tanto una actividad de calle como otra de decorador u otro tipo de trabajos de encargo. En la actualidad, levanta críticas por favorecer supuestamente la participación de gente ajena al graffiti o sin suficiencia de méritos grafiteros en la celebración de exhibiciones o certámenes.

continua producción experimental, personal o sujeta a las modas generales) y adaptaciones subculturales a los contextos socioculturales de cada lugar. Esto sucede en España con la generación de un estilo Barcelona y un estilo Madrid que, con el desarrollo de medios de comunicación autónomos (principalmente el fanzine) en el segundo tercio de los 90, van tendiendo a diluir lo acusado de sus diferencias (SUSO 33 c.p. marzo 1996), incluso antes de que aparezcan fuertes distinciones barriales o entre los municipios madrileños y la capital (*Estilo Móstoles vs. Estilo Madrid*; Mateu 24/30-5-1991: 14). Pero verdaderamente, el mayor contraste de lo estilístico se presenta entre los representantes locales de las distintas escuelas nacionales de Europa, que sí acusan diferencias formales distintivas notables o más que notables.

Esta tendencia hacia la variación que, en principio, podría haber originado una disgregación sustancial del movimiento en casos extremos en unas distantes escuelas nacionales, regionales o locales no pasa de ser una de las características propias de los fundamentos operativos del *Graffiti Move*, fruto de una liberalidad creativa próxima a un dinamismo lúdico a través de variaciones morfológicas, que no entrañan alteraciones sintácticas de relevancia. Una variabilidad estilística alimentada e incentivada con la observación directa (piezas móviles, viajes de escritores, jams) o por medio de la difusión de testimonios de primera mano por medios indirectos (fotografía, publicaciones, vídeo, cine o televisión). A esto se suma el respeto a unos orígenes mitificados (situados en una "idílica" Norteamérica suburbial), que en ocasiones se recorren de nuevo y se reinterpretan



durante la formación de los escritores<sup>60</sup>. La transmisión, más o menos ortodoxa o heterodoxa, de aquellas directrices acordadas entre los escritores de New York City u otras ciudades de los Estados Unidos hace que se mantengan unas señas de identidad comunes a través de un cuerpo compartido de mensajes, significados, fórmulas semióticas, lingüísticas, símbolos, filosofía de vida, etc.<sup>61</sup> De este modo, los focos españoles actuales (Madrid, Barcelona, Alicante, Valencia, Zaragoza, Sevilla, Málaga, Murcia, etc.) mantienen un lazo tanto afectivo como físico con un movimiento que ha adoptado un carácter aunadamente internacional y que permite el marcaje de acentos individuales o locales sin peligro de ruptura, gracias a la basicidad de unos pocos y sencillos principios fundamentales. Un fundamento básico al que todos los escritores se mantienen fieles, aun manteniendo en general un espíritu romántico,

---

<sup>60</sup> Este hábito presenta semejanzas con usos propios de artistas. Especialmente en determinados momentos históricos, la referencia o la cita representaba un signo de distinción muy usual, no cuestionado por los movimientos artísticos occidentales. Sobre todo cuando se quería patentizar una vinculación con aquellos con los que se aspiraba emparentar o se pretendía considerarse herederos. De todas formas, aunque hoy en día se valore grandemente la originalidad de modo general, en un nivel popular y, en especial, en el graffiti este concepto no tiene gran importancia a la hora de reproducir imágenes. Quizás porque se consideran como iconos, por no intervenir elementos mecánicos, sino manuales, y por el fuerte acento personal que se proyecta en ellas, favorecido por el medio empleado que al no implicar necesariamente la comercialización y requerir de la clandestinidad generalmente no incide en el principio de propiedad y del derecho de propiedad.

<sup>61</sup> «Los movimientos sociales suelen desarrollarse dentro de unos estratos sociales y lugares geográficos particulares, y es previsible que la cultura del movimiento refleje esos orígenes sociales y geográficos al menos inicialmente. Pero los movimientos difícilmente pueden considerarse patrimonio de los segmentos de población que les dieron vida.» (McAdam 1994: 55) Indudablemente el cambio de características que definen el marco social donde vio la luz el Graffiti Move, del gueto newyorkino al suburbio madrileño, conlleva que éste adopte allí donde se establezca en su expansión distintos matices, originados por su peculiar configuración tópica y social, lo que se ha de traducirse en la transformación ideológica y en los símbolos materiales. No obstante, esta transformación es mínima o procura ser mínima, al menos en la superficie, siendo la más destacable el menor radicalismo o la aparición de estilos nacionales o locales y el evidente peso de los referentes culturales de los movimientos locales, juveniles o adultos. La fuerte conciencia como colectivo y la juventud del movimiento, sin embargo, facilita el hermanamiento entre escritores de distintos lugares y omite la problemática derivada de un determinismo de clase o de una tradición cultural autóctona. Sin embargo, se percibe el deseo de apegarse a la imagen de lo suburbial y de la pertenencia a una clase baja a la altura del modelo social americano, cuando la mayoría de los escritores de graffiti pertenecen a la clase media y el suburbio madrileño, aunque comparte semejanzas, dista mucho de equipararse a un gueto.

transgresor, combativo, hedonista..., del que no puede desprenderse y que dota de carácter a los estilos. O, por lo menos, al que respetan, aunque no participen plenamente de él.

A partir de 1986, el *tagging* deja paso a la realización de piezas y piezas móviles, en trenes de RENFE y del Metropolitano (QSC, SSB, PTV, etc.) y a la composición de piezas con letras y figuras cada vez más elaboradas y con estilos más complicados y más ricos en cuanto a cromatismo y recursos decorativos. Se aprecia una ambición artística, azuzada por la competitividad entre los escritores (intergrupales y extragrupal), que trata de ir superando cotas de realización tanto en la dimensión de la superficie a cubrir como en la originalidad y la calidad formal de los estilos diseñados.

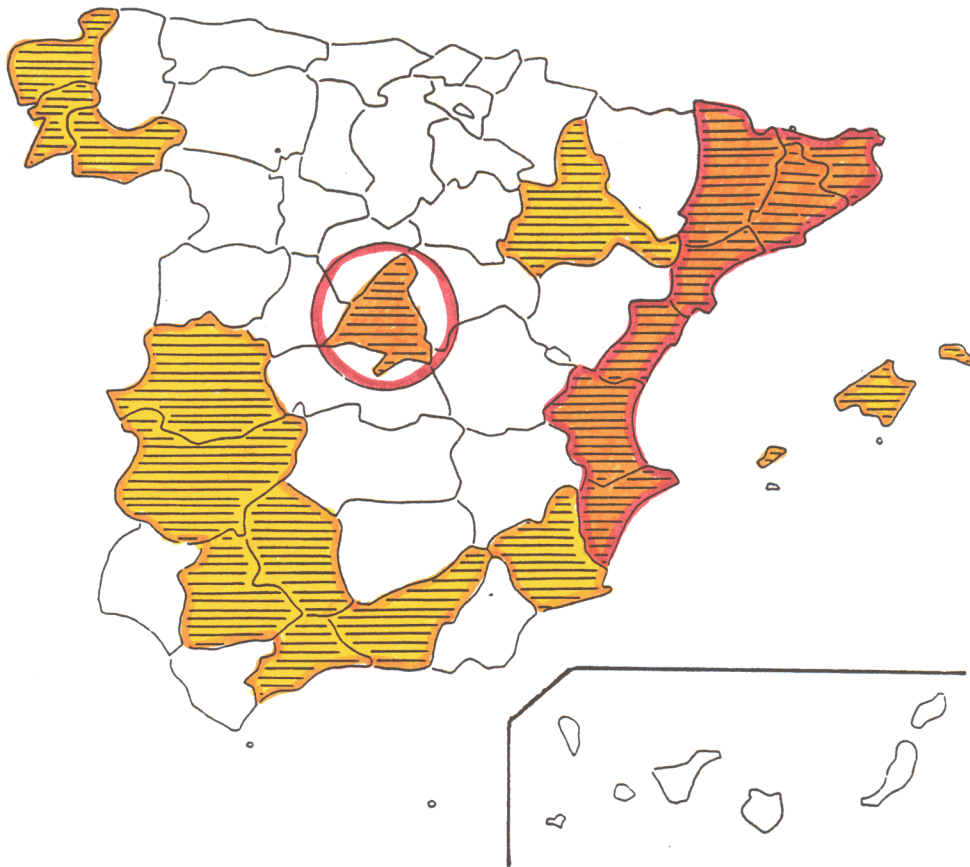
De todos modos, los mayores avances estilísticos parten de la adquisición de fuentes gráficas del graffiti foráneo o local. En los inicios, la llegada a cuentagotas de imágenes a través de libros, revistas o fanzines importados supone un potente acicate esencial para salir de una dinámica endogámica. Esta escasez supuso, además, que aquellos que tenían acceso a tales publicaciones tuviesen opción de destacar más notablemente, al reproducir estilos nuevos y desconocidos en la escena madrileña, con lo que en numerosos casos estas fuentes se convertían en auténticos tesoros y garantes de éxito. Por otra parte, esta carencia de referentes visuales y la sedienta demanda de fuentes ocasionó en 1990 -a modo de significativa anécdota- unos lamentables episodios en la Biblioteca del M.N.C.A. Reina Sofía, que saltaron a la prensa en 1994 (Díaz 11-10-1994: 9), al descubrirse el recorte de ilustraciones de

los libros dedicados al graffiti newyorkino<sup>62</sup>. Tal demanda sólo se ve atajada cuando se supera la fase de moda y, gracias a ella, se desarrolle la publicación de fanzines nacionales y los mecanismos de intercambio entre los escritores-editores (mags) que facilite y abarate la distribución de este tipo de publicaciones. Aparte, los propios grupos o escritores desarrollan sus medios particulares de documentación e intercambio. Estos obtienen su máxima eficacia en los encuentros de escritores, sobre todo cuando son interregionales o internacionales.

Por otro lado, estos avances estilísticos se favorecen con la creación en Madrid de un mercado tecnológico especializado destinado específicamente para los escritores de graffiti o los artistas del aerosol, inexistente práctica y propiamente antes de 1994. Hasta entonces se dependía del recurso de material industrial, de la importación carera del material y del ingenio, en el amplio sentido de la palabra.

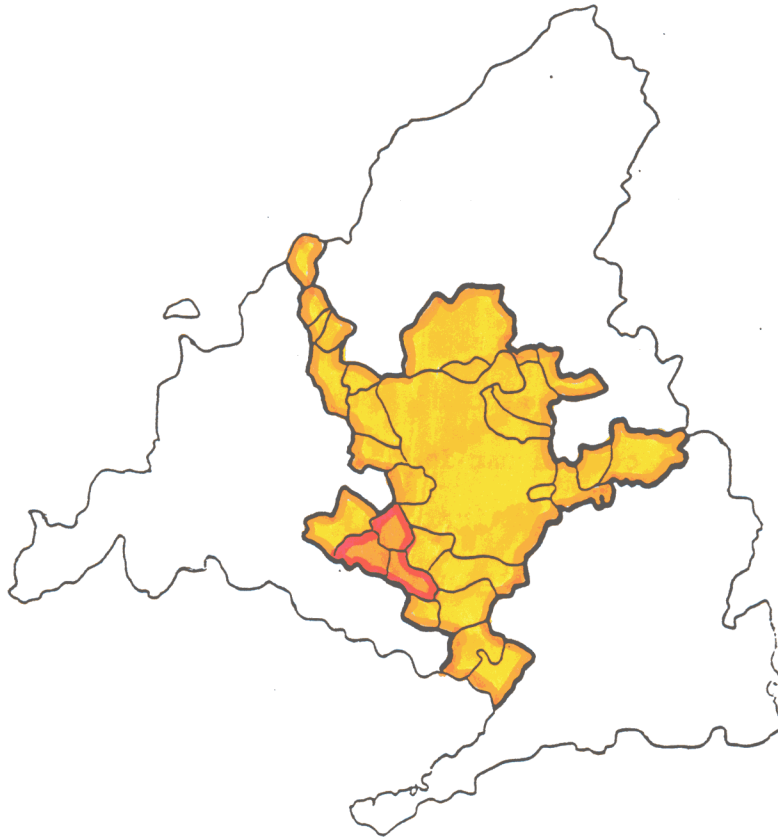
---

<sup>62</sup> En especial, los libros que resultaron más golosos para estos anónimos expoliadores fueron dos: el Subway Art, de Cooper y Chalfant, y el Spraycan Art, de Chalfant y Prigoff. El éxito de estos libros entre los escritores es probado, ya que son frecuentes las citas de sus ilustraciones más o menos literales. Aún hoy en día estos libros continúan apareciendo deteriorados. No obstante, cabe advertir acerca de la autoría de las mutilaciones de estos libros -actos que son emparentables por su naturaleza con el racking- es que el conocimiento de los fondos de esta biblioteca restringe el acceso a los escritores, que no suelen frecuentar el mundo de las galerías o los museos o los centros de formación académica. Por ello, es más probable que sean obra bien de estudiantes de arte encandilados por la estética del graffiti o escritores que han iniciado estudios en centros de enseñanza artística o tienen amigos estudiantes que les han puesto al tanto de estos fondos.



**EL GRAFFITI MOVEMENT EN ESPAÑA:** Las principales provincias e islas españolas en las que se desarrolla de un modo destacado este movimiento son: Alicante, Badajoz, Barcelona, Cáceres, Castellón, Córdoba, La Coruña, Gerona, Granada, Ibiza, Lérida, Madrid (y su área de influencia), Málaga, Mallorca, Menorca, Murcia, Orense, Pontevedra, Sevilla, Valencia y Zaragoza (no se ha contado con datos sobre las Islas Canarias).

En general, se aprecia una mayor focalización de la actividad en la región centro y en la periferia mediterránea. Sin duda, los puntos rectores del movimiento en España se encuentran en la Comunidad de Madrid, la de Cataluña y la Valenciana, que por otra parte son claves para su desarrollo por su primacía cronológica. (Fuentes: magazines AEROSOL KINGDOM, WANTED, GAMEOVER y comunicaciones personales de escritores)



**EL GRAFFITI MOVEMENT EN LA COMUNIDAD AUTÓNOMA DE MADRID:** Se constituye principalmente por la capital y los municipios de su corona metropolitana:

ZONA SUR: Alcorcón, Móstoles, Fuenlabrada, Parla, Pinto, Leganés y Getafe.

ZONA ESTE: Coslada, San Fernando de Henares, Torrejón de Ardoz y Alcalá de Henares.

ZONA NORTE: Colmenar Viejo, Tres Cantos, Alcobendas, San Sebastián de los Reyes y Algete.

ZONA OESTE: Villaviciosa de Odón, Pozuelo de Alarcón, Majadahonda y Las Rozas.

Las principales zonas de desarrollo son la sur y este, que presentan una importante vertebración por medio de las comunicaciones ferroviarias que incide en una riqueza de espacios y una notable proliferación de conjuntos, además de un notable trasiego de escritores. En este concierto, la situación intermedia de los distritos vallecanos favorece su desarrollo grafitero.

En especial, destaca en el sur de la capital la triada integrada por los municipios de Alcorcón, Móstoles y Fuenlabrada, que se erige de hecho como el corazón del graffiti madrileño y focaliza en buena medida el desarrollo del movimiento en esta comunidad. Fuera de esta corona pueden encontrarse prolongaciones que remarcan la dependencia estructural ferroviaria, como es el caso, al sur, de Valdemoro o Ciempozuelos o, al oeste, de Torrelodones, Galapagar, Villalba, Alpedrete, Collado Mediano y Cercedilla. (Fuentes: graffiti-magazines madrileños, artículos de prensa, comunicaciones personales de escritores y prospecciones personales)

#### **2.4.1. Medios auxiliares de introducción del graffiti de cuño americano en Madrid**

Su introducción en España y, por inclusión, en Vallecas se vio favorecida por la influencia de innovaciones surgidas en ámbitos culturales tan declaradamente juveniles como el musical, el deportivo y el televisivo y cinematográfico. Este influjo emparejado era ejercido por elementos o prácticas culturales asociadas con el mundo del graffiti *alla americana* o consistían en visiones aproximadas de éste, exportadas desde los U.S.A. directa o indirectamente, a través de otras naciones europeas, en especial Gran Bretaña y Francia. De este modo, se colaboró con ello al asentamiento, o mejor dicho, a la renovación de una cultura del graffiti.

#### **Actividades deportivas asociadas al graffiti newyorkino**

En la segunda mitad de los años 80 surge un inusitado interés juvenil por deportes menos tradicionales (baloncesto y *skateboard*), desbancando el "monopolio histórico" del fútbol, dentro de un proceso general de americanización cultural. Estos cambios de hábitos entrañaron la creación de unas condiciones favorables de apertura a una serie de influencias culturales provenientes de los Estados Unidos y que resultaban altamente atractivas por su novedad estética y su aparente neutralidad con respecto a otras líneas subculturales existentes,

mostrándolo como una propuesta alternativa más. Por tanto, se constituyeron en sí en medios de primer orden para incentivar la aceptación gustosa de la estética hip hop y del graffiti. Estos deportes, en especial el baloncesto<sup>63</sup>, contaron con una destacada promoción pública, sobre todo, enfocada como un medio saludable de prevención y evasión frente a problemas tan graves que castigaban a la juventud como era el de la delincuencia y la drogadicción, en especial, en la periferia madrileña. Sin duda, en todo ello, se aprecia la implantación de medidas exitosas en otros contextos nacionales, principalmente el norteamericano.

El marco deportivo fue vital para formar un gusto estético, no sólo como lugar de encuentro sino como espacio donde pintar (polideportivos). En este sentido, el principal foco de influjo, sobre todo respecto a la formación de los escritores de graffiti más veteranos de Vallecas, se encuentra en el Instituto de Bachillerato Ramiro de Maeztu en El Viso (Chamartín), sede del equipo de baloncesto Estudiantes, (MEGAROK c.p. abril 1996). Fue un punto de encuentro fundamental, en buena parte por ser en los 80 "centro de operaciones" de los QSC. Los graffiti en sus canchas e inmediaciones daban buen testimonio de esta importancia. Otros puntos de interés, esta vez en lo respectivo al *skateboard*, son el Retiro (también por su faceta como foro de rimadores), la Plaza de Colón o el Paseo de Recoletos, al permitir su configuración urbanística una buena práctica del patinaje.

---

<sup>63</sup> Es de destacar la gran fascinación que producía la liga americana de baloncesto (NBA) entre los adolescentes de los barrios periféricos de Madrid, incluido Vallecas (Mediavilla 1/15-7-88: 22).

Junto a lo deportivo cabe encuadrar el baile, ya que el *breakdance*, *breaking* o *b.boying* tiene un elevado sentido gimnástico y competitivo. En la conformación de esta modalidad de baile confluye la influencia de las tradiciones latinas y afroamericanas precedentes (*rumba*, *guaguancó*, *hístle latino*, *capoeira*, *jitterbug*, *tap*, *up-rock*...) y se deja percibir el influjo de estilo de personajes destacados de la escena artística como James Brown, Jimmy Castor o Franke Lymon (Flores 1986: 38-39). Dado el marco conflictivo de desarrollo, el *break* se puede definir como una danza marcial, sustituta de la agresión física directa y destructiva, enlazándose muy estrechamente con otras modalidades como la *capoeira* o el *up-rock* (Flores 1986: 38). Su función competitiva resulta tan básica que se convierte en una característica intrínseca, una condición indispensable en su vertiente popular.

Este baile, con pasos tales como el *popping* o *bogaloo*, el *moonwalking*, el *electric boogie*, las *freezes*, el *Egyptian*, el mimo, el robot o el *webo* (huevo), hizo furor entre los jóvenes españoles de mediados de los 80, con una notable polémica social acerca de su consideración o no como baile. Pues, la segmentación chocante de sus movimientos, el aparente aspecto burlesco cara a la cultura institucionalizada de sus pasos o su impresión como un mero ejercicio acrobático contrastaba lo bastante como para resultar inconciliable con las formas de baile asumidas por la juventud hasta entonces. Incluso, se suscitó la polémica acerca de los perjuicios para la salud, sobre todo ósea, derivados de su práctica en especial en su variante sobre suelo. Su práctica se realiza principalmente con el acompañamiento de música *funk* o *electro*.



En sus inicios, el punto más importante de encuentro de *breakdancers* o *breakers* en Madrid era la zona de Azca o Nuevos Ministerios. Su paisaje urbano de plazas, pasadizos, terrazas, suelos pulidos, jardines y grandes lienzos de cristal y espejo favorecía su elección como punto de reunión y práctica. Allí, principalmente durante las mañanas de domingo, se realizaban exhibiciones y competiciones (*battles*) entre grupos de todo Madrid, entre los que figurarían los vallecanos *VKBreakers*. No obstante, el mayor escaparate y medio de divulgación cultural de esta modalidad de baile sería el medio televisivo, en concreto a través de los programas musicales Aplauso (TVE), con sus popularísimos concursos de baile a ritmo de *funky*, o Tocata (TVE), con su célebre concurso de *breakdancing*. Por su significancia, cabe señalar como hito histórico el *I Encuentro de Break de la Comunidad Autónoma de Madrid*, celebrado en la temprana fecha de octubre de 1985 en Móstoles.

En el concierto mundial, sobresale la competición internacional que anualmente se celebra en Alemania, por lo general en Hannover, conocida como *The Battle of the Year* y a la que asisten grupos tales como los históricos *Rock Steady Crew*, los *LA's Air Force Crew*, los alemanes *OCP*, los *Rival B-boys*, los *Crazy Legs* o los japoneses *Imperial Break Masters*.

Actualmente, destacan varios grupos en España entre los que citaré *Los Addictos*, *Daring Whole*, *Street People* y *B-boying Attack*. Todos éstos de Barcelona, aunque alguno cuente con integrantes madrileños o de otras regiones.

## Los medios audiovisuales

En Madrid, el *Hip Hop* tiene una puerta de entrada privilegiada en la Base militar de Torrejón de Ardoz. Por tanto, el primer medio de difusión serán las transmisiones radiofónicas (musicales) de la emisora de la base y los hijos de los militares del Ejército norteamericano destinados en ella que traspasan a los jóvenes de la localidad esta peculiar manera de vivir la juventud (deportiva, lúdica, hedonista, creativa...) De este modo, Torrejón será un foco inicial de irradiación de este movimiento en toda la provincia, aunque de modo marginal por su situación periférica, pero de gran estima por su "autenticidad".

De este modo, encontramos que son los programas musicales radiotelevisivos a nivel nacional los verdaderos activadores principales de esa apertura juvenil hacia unas alternativas estéticas y expresivas diferentes, que proceden de la órbita cultural norteamericana. Estas alternativas aparecen de modo atractivo como planteamientos libres de unos lastrosos constructos políticos, de esos complejos ideológicos tradicionales a los que en ocasiones se vinculan ciertas posturas estéticas y con los que no se identifica gran parte de la juventud madrileña de los 80. Incluso, se muestran como una serie de propuestas rebeldes ajenas al radicalismo -en ocasiones declaradamente agresivo- de otras estéticas juveniles de los 80, como pueden ser el *Heavy* o el *Punk*. No hay que olvidar que el *Hip Hop* llega primeramente en una forma suave, hedonista, vitalista, cotidiana y que sólo en su desarrollo en los 80 adquiere un talante agresivo tanto en Europa como en su

nación de origen. Fundamentalmente, por su vinculación con el activismo del *Black Power* y la apología criminal del *Gansta-rap*. Con su contacto con movimientos como el *Punk-squatter* o el Rastafarismo, en algunos casos se reviste de un corte militantemente rupturista, nihilista, anarquista o anticapitalista.

Por otra parte, el principal medio de irrupción visual del graffiti en Madrid -y que también puede considerarse a la vez instrumento de introducción de la música *hip hop* (bandas sonoras) y el *breakdance* (coreografías)- lo tenemos en el cine. En el caso español y en concreto madrileño, películas de la Warner Bros. como *Breakdance* y, sobre todo, *Electric Bugaloo* (*Breakdance 2: Electric Boogaloo*) o *Beat Street*, estrenadas en la capital en 1985<sup>64</sup>, causaron un fuerte impacto entre una gran cantidad de jóvenes que pasarían a engrosar las filas del graffiti (Mateu 24/30-V-91: 14; KAMI c.p. junio 1998). Obviamente, este medio incide en la glorificación del graffiti a través de la búsqueda de la fama y subraya consecuentemente su papel positivo como protector juvenil de los peligros de la vida suburbial (Flores 1986: 35; Figueroa-Saavedra 1998: 38) Dada su fuerza como medio, el cine debe de estimarse más que como un motivante de primer orden -que lo es, por su implicación del espectador-, un escaparate indispensable de referentes visuales a la hora de recrear este estilo juvenil en el contexto español. Por otro lado, también se constituiría como un sensibilizador visual hacia el fenómeno, ya que poco a poco iría preparando a una sociedad ajena a éste, a través de la emisión de dosis visuales de un paisaje urbano exótico cada

---

<sup>64</sup> En el caso de *Breakdance* y *Electric Boogaloo*, la gran repercusión popular que tuvieron radicó en su estreno en salas de cine, en los meses de primavera y no tanto por su pase "restringido" como *Break dancing and electric boogie* dentro del programa de actos de ARCO 85 (24-I-1985).

vez más intensamente grafiteado, a su posible introducción en la escena cultural europea. Con ello, el cine no sólo estimula en el público europeo la recepción y consideración de esta modalidad de graffiti, sino que también facilita la asimilación del fenómeno en su vertiente práctica y su aceptación por algunos sectores de la sociedad como una nota más del paisaje urbano de la Europa contemporánea.

No obstante, el remate a estas proyecciones cinematográficas es la difusión televisiva de películas, series<sup>65</sup>, documentales o reportajes. En especial, destaca sobre todas la emisión televisiva del vídeo Style Wars (Tony Silver, 1983) en 1986, en el espacio Metrópolis (TV2), que mostraba en su jugo el mundo del graffiti newyorkino (SUSO c.p. marzo 1996), sin pasar por el tamiz de las factorías cinematográficas o, en menor medida, el dedicado al fallecido Keith Haring, igualmente en Metrópolis (TV2) en abril de 1990.

### La vía musical

Durante la primera mitad de los 80, la música rap<sup>66</sup> se exporta con la cultura *Hip Hop* desde los Estados Unidos de

---

<sup>65</sup> Principalmente se trata de series policiacas, con lo que de partida se fortalece la asociación entre criminalidad y graffiti. Destaca en los años 70 Starsky y Hutch, con la puntual muestra de *tagging*, o en los 80 Canción triste de Hill Street (Hill Street Blues), con un muestrario de graffiti mucho más desarrollado.

<sup>66</sup> El rap (hablar, canturrear, golpear, recitar) nace como género musical entre los sectores más desfavorecidos de New York City. Es un estilo que participa de la melopea africana, del blues recitado, de las interpelaciones habladas que solían hacer los cantantes soul y del lenguaje de los locutores de radio y de los DJs. Los rappers recitan coplas críticas o burlescas siguiendo el ritmo de grabaciones previas. Como figuras precursoras estarían

América hacia toda la Europa occidental. Durante el tercer tercio de la década, aparecen los primeros grupos de rap españoles (principalmente madrileños y catalanes) que surgen como réplica local de los norteamericanos, aunque inmadura, sin una base formativa y comprensiva adecuada. Esta fortuna del rap como medio de expresión responde a la necesidad de ciertos grupos de jóvenes por hacerse oír con un medio novedoso y contundente. Inmersos en la problemática adolescente, testigos o víctimas de lacras sociales como el paro, la droga o la delincuencia, descreídos de las bondades del sistema, ven en el ideario del Hip Hop y su música la plasmación estética de la expresión contundente y con clase de su descontento social o personal o un "bonito" refugio para su deriva o fantasía juvenil. Por tanto, se produce un proceso de identificación entre algunos jóvenes madrileños de las periferias urbanas con los jóvenes que viven en el opresivo marco de los guetos norteamericanos y que supone la asunción de unos referentes culturales ajenos a la tradición local (Toner 1998: 111). Una identificación frecuentemente reforzada por esa proyección empática que favorecen medios como el cine o la televisión. Unos medios que, por otro lado, en ocasiones producen la confusión imaginaria de los elementos integrantes de unas realidades socioculturales distantes entre algunos grupos de escritores. Incluso, sin tener que responder exclusivamente a

---

dentro de la tradición musical africana el *griot* y de la tradición musical afroamericana el *toast* y, en cuanto a técnicas musicales, el *toastin'* o el *dub* jamaicano tienen una influencia indudable en su definición (Toner 1998: 22, 37, 46)

Durante los años 80, el rap aumenta su popularidad, cuando el *Hip Hop* lo extendió como medio de expresión desde una interpretación propia. Una irradiación que se produciría no sólo por todos los Estados Unidos, sino también por todo el mundo, bajo los principios fundamentales del combate contra la violencia, las drogas y el racismo que castiga a la sociedad norteamericana, en especial los guetos (Rojas 1988: 120-121).

El primer *rapper* oficial es el DJ jamaicano, Kool Herc, que empieza su actividad en 1975, organizando fiestas en el local *Hevalo* del Bronx (Adler y Beckman 1991: 15). No obstante, hay quién considera al DJ Grandmaster Flash el más auténtico exponente de los creativos pioneros del *Hip Hop* (MARK & TILLO otoño 1996: 12).

un deseo de emulación, se establece una complacencia en su constitución como movimiento minoritario y el deseo de mantener unas cotas de marginalidad, que buenamente contraen una radicalización de las posturas, no sólo en el terreno estilístico.

A la vista de las posibilidades comerciales de este tirón espontáneo en un momento de transición de las modas musicales, estos chavales reciben ofertas para entrar en el mundo discográfico y divulgar sus rimas y composiciones musicales. Este interés, en apariencia generoso para unos chavales que quieren abrirse paso en el mundo de la cultura juvenil, fascinados por el horizonte de fama que se les presenta, oculta una acción entre oportunista y especulativa que desemboca de inmediato en la explotación abusiva por unas casas discográficas de unos jóvenes inexpertos e ingenuos. A este desencanto se suma -a juicio de sus protagonistas- un tratamiento frívolo por parte de los medios de comunicación, que proviene de su visión como curiosidad exótica o extravagante, desde su consideración como una manifestación subcultural extraña, postiza, sin raíces. Esta proyección general del *Hip Hop* madrileño, indiferentemente de que se desarrollase o no en el seno de un entorno juvenil, desprestigia su iniciativa y aligera cualquier posibilidad de contemplarse como una propuesta seria e, incluso, a tener en cuenta tanto en su presente como cara al futuro<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> He extractado de dos artículos de prensa tres testimonios de interés y que muestran lo dolido de su recuerdo, referentes a este período:

SUSO 33.- *«En esa época éramos todos unos críos, se aprovecharon las casas de discos, que nos explotaron; los medios de comunicación, que nos sacaron como curiosidades noticiables. Ahora hemos aprendido la lección»*  
(Delgado 30-11-1993: 8-9).

Nieves Villar, creadora del sello discográfico Zona Bruta.- *«Aquello fue una basura, algo ideado en una oficina con un talante oportunista. Por eso duró tan poco y fue tan pobre. El*

Tampoco estos intentos de crear una corriente musical comercial tienen gran proyección pública. Esta tímida iniciativa fracasa por el escaso o discretísimo éxito de grupos y solistas. No obstante, pese a todo lo citado, resultan emblemáticas las ediciones de varios discos que recopilan temas de distintos grupos de la ciudad y periferia de Madrid. El primero fue Madrid Hip-Hop (Troya, 1989)<sup>68</sup>, con la participación de los grupos *Sindicato del Crimen*, QSC, *Estado Crítico* y DNI, con su "Vas a alucinar", (Toner 1998: 111). Luego, tratando de complementar la edición previa de un doble LP de rap internacional Rap'In (BMG-Ariola, 1989), BMG-Ariola saca Rap In Madrid (1989), con MC Randy & DJ Jonco, Sweet, K-1000, Sony & Mony, *Jungle Kings*, *Vial Rap*, *Código Mortal*, *Poder Oscuro* y SSB. Dos temas alcanzan gran popularidad "Hey pijo" de MC Randy & DJ Jonco y "Te quiero de verdad" de Sweet. Aún se editan dos recopilatorios más: Navidad Hip-Hop (Troya, 1989), con los mismos grupos del primero del sello Troya, y Rap de aquí (BMG-Ariola, 1990), con MC Randy & DJ Jonco, Sweet, Sony & Mony, *Jungle Kings*, *Three As One*, los barceloneses BZN, *Underrap*, Kryger MC & DJ Frank y *SB Rock* y los zaragozanos *Misión Imposible* (Toner 1998: 112).

---

hip hop surge en la calle y no en los despachos»  
(Marcos 13-12-1996: 8-12).

Sonia.- «Eramos todos unos críos, estábamos flipaos. Por aquella época a alguien en Ariola se le ocurrió grabar un disco. Claro... no teníamos experiencia, llega un tío y te dice que si quieres grabar un disco y tú con diecisiete años dices ¡pues venga! Te metes en un estudio y no tienes ni puta idea de si quieres un bombo ahí o qué. Los únicos que sabían algo eran los *Jungle Kings* y fue el único grupo que sonaba a hip hop. Pero bueno, yo tampoco quiero echar por tierra a nadie ni decir ¡mira qué gilipollas! porque realmente nos manejaron y, claro, salió una mierda. Eso hizo mucho daño al hip hop.»  
(Luquero septiembre 1998: 4-5).

<sup>68</sup> Esta primera edición se apoyó en el éxito del reportaje homónimo, "Madrid Hip Hop", del fotógrafo y periodista Miguel Trillo, publicado en Sur Exprés, nº 12, 1988 (Toner 1998: 111). Trillo también colaboraría en la edición de Rap In Madrid (BMG-Ariola, 1989).

Por otro lado, junto a la falta de base y madurez, la consolidación o el reflote de otras alternativas o la aparición de nuevas alternativas que parecen tener unas mayores posibilidades comerciales en la escena musical les aleja del interés de las discográficas<sup>69</sup>. Sin embargo, esta "caída en desgracia" muestra la existencia de un arraigo y no de una moda, ya que sus protagonistas y nuevas hornadas de *B-boys* o *hiphoppers* prosiguen la senda abierta por aquellos pioneros. De este modo, hasta 1993 la vertiente musical del *Hip Hop* no saldrá de su repliegue, de la mano de grupos como *Eat Meat* de Cataluña, *Parafunk* de Euskadi y *Nación Sur* de Andalucía (Toner 1998: 113). Durante este lapso de tiempo, los rimadores, *emcees* y *diyeis* tienen tiempo de evolucionar y madurar en sus rimas y estilos. Además, el desinterés oficial facilita y obliga una floreciente "industria" de autoediciones, maquetas y copias caseras que circulan entre los amantes del género y planteará la creación de sellos independientes. Se forja así un circuito paralelo que sitúa al *Hip Hop* dentro de la cultura alternativa,

---

<sup>69</sup> En este trasvase tiene una gran importancia el bajón de 1989, causado por el *bluff* discográfico, que afecta sobre todo a los DJs. La desilusión frente a las expectativas previstas de desarrollo del *Hip Hop* en España por entonces provoca que gran número de éstos se pasen al *techno*, *house* o *funky* (Luquero septiembre 1998: 5).

Cabe advertir en este sentido las relaciones que se establecen entre el *Hip Hop* y el sonido *house* a través del electro -ya que es la más inmediata alternativa antes de la aparición de las tendencias *techno* de los 90- a través de la experimentación realizada por diferentes DJs, gracias al empleo del *sampler* inaugurado por los DJs hiphoperos. Esta nueva tendencia se inicia en 1987 por Frankie Knuckles en el *Warehouse* de Chicago, combinando bases electrónicas obsesivas con retazos melódicos del sonido de Philadelphia o música disco. De este modo, tenemos un amplio conjunto de variantes: el *House* de Chicago (*Deep House*), el *House* de New York (*Garage Sound*), cuyo exponente es Todd Terry; el *House* de Detroit (*Detroit Techno*), del que derivan las actuales tendencias maquineras. En Inglaterra tendrá una amplia continuación, aunque fuera de los ámbitos *underground*, con el *North Sound* de Manchester y el *New Beat*, con el *Balearic Beat* de Ibiza, que confluyen en la denominación común de *Acid House*. También se sumaría otro foco en Bélgica con el *Confetti Sound* (Hidalgo 17-2-1989: 8).

Resulta curioso observar que con la avenida de las modas *techno*, máquina o *bakalaera* de los 90, bastante gente integrada en el *Hip Hop* se pasó a estos nuevos gustos, relegando la estética hiphopera, pero sin abandonar la expresión grafitera (CHICO y MROK c.p. marzo 1996; Luquero septiembre 1998: 5). De este tránsito hay un testimonio gráfico en la calle Peñarroya, de Entrevías, del grupo MCB, que si no es por la aparición del lema «*bacalao*», su iconografía pasaría por *Hip Hop Graffiti* (f. 30).



pero con la seria intención de abrirse paso en la cultura de masas.

## 2.5. La moda del *Hip Hop* y el *Graffitismo* español

A diferencia del período de 1984-1986, que puede considerarse cumbre por su efervescencia, entre los años 1989/90-1992/93 se manifiesta en líneas generales una notable serie de contracciones<sup>70</sup>, en la que influye sin duda una renovación generacional, con la paulatina integración de nuevos contingentes de jóvenes llamados al hilo de la difusión cultural del fenómeno y el abandono de gran número de sus primeros integrantes. A este respecto, resulta interesante el comentario del escritor KAMI, que acentúa más el valor de moda

---

<sup>70</sup> Esta contracción hay que analizarla específicamente en cada espacio y su afirmación generalizada podría conllevar problemas a la hora de elaborar una correcta visión de conjunto. En lugares como Lérida, por ejemplo, se efectúa precozmente, entre 1985 y 1990 (CRUDEL otoño 1996: 16), mientras que en Zaragoza se produce a partir de 1989 hasta la explosión de 1994 (ZIPPÓ y PSICO otoño 1996: 10). En cambio, en otros como Móstoles o Alcorcón no parece haber existido ninguna fluctuación alarmante, pudiéndose hablar de un desarrollo progresivo. En el caso de Madrid capital, sí parece haber habido una merma en sus efectivos humanos entre 1989 y 1992 y muy perceptible, aunque ésta no se corresponde con una contracción productiva.

F.F-S.- Según me han comentado un poco, hubo una especie de crisis, un bajón o algo así.

KOAS.- Sí, sí, subidones y bajones. En Madrid tampoco ha habido mucho... Ha habido más bajón que si lo hubiera habido a lo largo del tiempo.

(KOAS c.p. mayo 1998)

F.F-S.- Ellos [MUELLE y los otros autóctonos] no estaban en lo del *Hip Hop*, porque el *Hip Hop* es de los 80, ¿no?

ZANY.- Sí, empezó por ahí.

LERAS.- Entonces se llevaba todo eso. Ahora se han vuelto la mitad bakalaeros.

(ZSL c.p.1 marzo 1996)

Es más, es desde 1989/1990 cuando se produce la proliferación masiva de graffiti en el Metropolitano de Madrid (Moya 1990: 317). Verdaderamente, hay datos que se nos escapan e, incluso, que se nos ocultan total o parcialmente, lo que obligaría a seguir investigando acerca de estas oscilaciones.

En líneas generales, puede afirmarse que si bien en España manifestaciones de la cultura *Hip Hop* como el *break* o la música *rap* entran en crisis a finales de los 80, el *Hip Hop Graffiti* no sufre una merma destacable ni en términos productivos ni en términos de participación. En ello, entrarían en juego su escasa repercusión comercial, la competencia escasa o sin vigor de otras modalidades de graffiti e, incluso, las bases culturales del uso grafitero en la cultura urbana y los movimientos juveniles y sociales españoles, donde no había precedentes asimilables con las otras manifestaciones de la cultura *Hip Hop*, que pudieran haber favorecido un arraigo extensivo similar de éstas.

en el momento de sus inicios en los 80 o como propio del proceso de introducción generacional:

F.F-S.- ¿Fue [el *Graffiti Movement*] alguna vez una moda?

KAMI.- Hombre, cada vez que empieza realmente es una moda, ¿sabes?. O... O casi cada nueva generación que sale de escritores es una moda, ¿no? Porque cada X años hay una nueva generación de chavalitos que empiezan a pintar y a firmar y todas esas cosas. Y de cada generación, pues... Bueno, hay alguna generación de esas que son de repente miles de chavales y otras que son menos, no. Pero... Pues... No sé. De cada generación quedan piquillos, ¿no? Depende. En España no sé exactamente cuantas hay ya, ¿sabes? Siete, ocho o nueve. Y de cada una se habrán quedao cinco escritores, ¿no?

(KAMI c.p. junio 1998)

No obstante, con la llegada de los 90 tras el inicio de su explotación como moda, en España el movimiento se ha convertido en una imagen oficial que alcanza su momento cumbre entre 1992 y 1993. Su presencia en los medios de comunicación de una u otra manera lo convierte en un fenómeno tan generalizado como superficial, en su presentación como una risión cultural que genera una reacción de repliegue.

Sonia.- *«Todos tuvimos una época dura en la que todo el mundo se reía de nosotros. Si decías que escuchabas rap había cachondeo y muchas personas lo asociaban con algo infantil, como de anuncio de televisión, para nosotros no era eso. Por eso fue una época de cabreo y de cierto sectarismo»*

(Luquero septiembre 1998: 5)

Esta fase dura, en definitiva, alrededor de tres o cuatro años. De este modo, se formaliza una propuesta genuinamente grafitera, ilegal y clandestina y fortalecida con el expurgue de escritores pasajeros o disidentes, y una propuesta adaptada, asumible por el sistema, a través del desarrollo de un estilo graffiti.

Este estilo, basado en la estética del *Hip Hop Graffiti*, se aplica a un amplio número de campañas publicitarias, siguiendo la precedente actuación de las compañías internacionales estadounidenses, que ya en los 80 se hacen eco de esta nueva formulación visual (Cooper y Sciorra 1996: 11). Así, el mercado se surte con productos diseñados y presentados, directa o indirectamente, en una línea graffitista o hiphopera (modelos de automóvil, cassettes vírgenes, ropa deportiva, refrescos, helados, golosinas, material escolar, etc.) Un uso publicista que se mantiene hoy en día, aunque en las estrategias publicitarias se observa una tendencia a encasillar cada vez más esta estética, más o menos hip hop, dentro de un ámbito eminentemente infantil y veraniego, dulcificando el estereotipo del *bad boy* y subrayando su peso festivo o hedonista.

En el terreno del arte, el *Hip Hop* viene, pues, a considerarse la punta de lanza de una nueva oleada de propuestas que tratan de renovar el panorama cultural europeo de los años 80. Es por tanto destacado el interés de los circuitos artísticos que apuestan por la innovación por exponer la obra de estos escritores, exponentes de un revitalizante movimiento estético que implica fundamentalmente lo musical y gráfico. El interés por refrescar el mercado y, de paso, apoyarse en las maniobras abiertas por notables galerías newyorkinas favorece consiguientemente la apertura de las galerías europeas a los escritores de graffiti. En estas circunstancias, resalta en Madrid la iniciativa particular como promotora frente a otros casos europeos donde la iniciativa de las instituciones públicas es principal. Lo que advierte del componente de aventura empresarial de estas iniciativas y de

las suspicacias oficiales hacia la entidad cultural de estas propuestas subculturales.

En 1991, se asiste a la exposición de la obra de un importante escritor de Móstoles, MAST, en una sala de exposiciones de Madrid, propiedad de Alfredo Melgar (Mateu 24/30-5-91: 14). No obstante, hay que destacar, por su mayor envergadura y repercusión, la exposición *Graffiti Urbano* organizada por José Antonio Campos, director de la Galería D (noviembre-enero, 1992-93). Se trataba de emular en la capital de España, con el retraso temporal que caracteriza el desarrollo del graffiti en España, las célebres exposiciones que habían organizado a finales de los años 70 o en los 80 galeristas como Claudio Bruni o Yaki Kornblit. Tampoco hay que olvidar la euforia que en ciertos ambientes artísticos generaba el graffiti a nivel europeo, sobre todo en Francia, en aquel año<sup>71</sup>. En ella participaron escritores pioneros, autóctonos o no, como GLUB, RAFITA, SNOW, KOOL, JAST, SUSO 33, SEONE, ANY-ONE, CERO BAJO CERO, KIN, SIRAI, COSER, 501 y los vallecanos ERSI y GOLZ, de los CZB (Gracia 20-11-1992: 30; Alonso 10-1-1993).

Los escritores lógicamente, aprovechando que el graffiti está de moda, se muestran muy favorables a entrar en recintos como las salas de exposiciones o, incluso, a realizar exhibiciones en programas de televisión, ya que significa una

---

<sup>71</sup> Durante 1991 y 1992 se asiste a la proliferación de exposiciones de graffiti (*Musée National des Monuments Français*, Galería Espace Chapon, etc.), cuando París vive un clima de "lucha" semejante al vivido por New York hace menos de una década. El interés dignificador de algunas instancias oficiales a través de un discurso histórico-cultural, en un ámbito museístico, -manifiesto en la exposición *Graffiti Art. Artistes Américaines et Français, 1981-1991-*, chocan contra los planteamientos y el gusto de los escritores (Gari 1995: 253). Por otro lado, esta situación culmina con una retrospectiva -polémica por sus tintes apologéticos- del graffiti francés *alla americana* en el *Centro Georges Pompidou* de París, con el beneplácito del ministro de Cultura, Jack Lang, conocido por su adhesión y promoción de este tipo de actitudes y actividades integradoras (Quiñones 20-1-1992: 46).

extraordinaria oportunidad para hacerse no ya ver, sino oír<sup>72</sup>. De este modo, los escritores pretenderán explicar sus planteamientos de fondo, recalcar mediante la comparecencia en una plataforma artística la artísticidad de sus acciones y tratar de provocar la comprensión de sus motivaciones en la sociedad, aclarando su deslindamiento de las actividades criminales en sentido estricto. Todo esto, por supuesto, antes que pretender insertarse en las corrientes oficiales del arte contemporáneo. En este sentido, cabe resaltar como el sentimiento de integridad conceptual y de independencia de los escritores ha establecido una relación distante e interesada de éstos hacia el mercado de arte e, incluso, hacia su etiquetación como artistas. Se trata de la única compensación que a la larga se obtenga, ya que las pretensiones anteriores no se consiguen, en buena parte porque no les interesa a unos difundir una imagen dogmática del movimiento y a otros una imagen demasiado madura, demasiado construida como para disuadir su ligero tratamiento y favorecer su consideración cultural. Por tanto, el principal aliciente de estas exposiciones será la recaudación de dinero por medio de la venta de un pseudograffiti que entusiasma a posmodernos e irrita a profesionales del arte. Una retribución que se empleará en gastos personales, viajes y acciones grafiteras.

---

<sup>72</sup> En el caso de las exhibiciones televisadas, concurre un interés personal, muy determinado por el medio y por los condicionantes que motivan el ejercicio del graffiti: la fama del escritor. La comparecencia frente a las cámaras tiene el objetivo primordial de recalcar el éxito del escritor asistente, subrayando el reconocimiento desde las instancias de la cultura oficial de una posición elevada dentro del mundo del graffiti y un extraño reconocimiento social dentro de lo que puede etiquetarse en este contexto como espectáculo. Así, el escritor que sale en los medios obtiene prestigio, aunque para acceder a ellos tenga o deba, primero, que respaldarse por una actividad meritoria, reconocida por el resto o buena parte de los escritores de graffiti. Es por ello que en el caso de comparecencias en debates o entrevistas y no exhibiciones, el escritor adopte el papel de portavoz, advirtiendo cuando lo que dice se trata de una opinión personal y no algo extensible al resto de la comunidad. Este imperativo fortalece su papel de portavoz y a la vez reafirma su individualidad, advirtiendo tangencialmente de la banalización y reduccionismo o simplificación de los medios de comunicación.

El papel que juegan los medios de comunicación en este asunto es fundamental, tanto a la hora de generar un interés como de satisfacerlo. Ya a finales de los 80 se apreciaba una atención esporádica por el graffiti, que usualmente suele o contemplarlo como un fenómeno general impersonal o centrarse en alguna personalidad relevante por alguna peculiaridad especial, como sucede con el caso de MUELLE. Sin embargo, el creciente interés social por este fenómeno conlleva que los periodistas empiecen a prestarle una atención mayor y más detenida, aunque evidencia siempre -salvo contadas excepciones- una preparación inadecuada de éstos sobre el tema, mostrada a través de transcripciones incorrectas de los términos empleados, un enfoque distorsionado o incompleto y en algún caso con la reiterada refriduría de datos sin cuestionamiento de otros colegas o fuentes autorizadas.

De este modo, es en los años 90 cuando la prensa nacional (El País, ABC, El Mundo, Diario 16, etc.), la radio (SER, RNE, etc.) y la televisión (TV1, TV2, Antena 3, Telemadrid, TV3, etc.<sup>73</sup>) se hacen febrilmente eco de las actividades y del modo de vida de los escritores de graffiti no como un fenómeno externo, sino como un fenómeno presente en la cultura

---

<sup>73</sup> Cabe destacar los programas monográficos realizados por el equipo del espacio Línea 900: FERNANDEZ, C., MARQUÉS, S. y VILLALTA, J.: "Pinto luego existo", Línea 900, TV2, 29-11-1993 y VILLALTA, J., FERNANDEZ, C. y MARQUÉS, S.: "Un chico de extrarradio", Línea 900, TV2, Barcelona, 30-1-1994.

También el reportaje sobre graffiti emitido en La Mandrágora, TV2, 4-3-1997, rodado en la Ventilla, con la participación de los escritores madrileños SUSO, SPY, KARRAS y ZETA.

También hay que resaltar cómo algunos programas televisivos se han servido de la estética del graffiti para elaborar sus cabeceras, con objeto de crear un ambiente juvenil, distendido o transgresivo (p. ej., Rifi-Rafe de Telemadrid, 1994 o Caiga Quien Caiga de Tele 5, 1996), llegando incluso a insertar de modo sistemático exhibiciones de graffiti, emitiéndose a cámara rápida la realización individual de una pieza, (Las chicas y los chicos de Canal 7, televisión local de Madrid).

Por otro lado, podría considerarse que esta atención por el fenómeno o, sobre todo, este servicio estético tenga bastante relación dentro del medio con un efecto de equiparación o emulación con la política de los canales de televisión de otros países, en especial con la MTV o la NBC estadounidenses.

española<sup>74</sup>. Una atención más o menos tendenciosa, sensacionalista, sujeta a los vaivenes de la moda, de la competitividad entre los medios, inadecuada, inexacta, parcial, pintoresca, superficial, romántica o ingenua, por citar algunas de las calificaciones que merece el comentario de sus enfoques y motivaciones. No obstante, pese a todo, es innegable su proselitismo cara a la divulgación y enraizamiento del graffiti entre la juventud española y, en contrapartida, su labor en pro del desarme espiritual o la desestructuración ideológica del *Graffiti Move* y del movimiento *Hip Hop* cara a su presentación ante la opinión pública.

El final de esta moda llega cuando el mercado (discográfico, artístico, etc.), considera que son más rentables en el panorama español otras alternativas estéticas de mejor arraigo o, en el caso musical, la importación más que la promoción de los grupos locales<sup>75</sup>. Con este traspaso de los gustos juveniles a otras corrientes estéticomusicales, distantes o en cierto modo emparentadas, se produce obviamente el bajón cuantitativo, el relegamiento de su presencia cultural y se coartan de paso las expectativas de desarrollo en ese nivel cultural. Estas corrientes desbancan al *Hip Hop* de su

---

<sup>74</sup> En el ámbito cinematográfico, al hilo de la atención prestada al fenómeno, también cabe destacar como ejemplo la aparición de referencias al mundo de los escritores de graffiti en la película *Una estación de paso* (Gracia Querejeta, 1992), estrenada en noviembre de 1992, donde se refleja como algo cotidiano, culturalmente integrado (Figuerola-Saavedra 1998: 38).

<sup>75</sup> En marzo de 1990, se celebran dos conciertos simultáneos en New York y Los Ángeles bajo el epígrafe común de *Rapmania*, producidos por Van Silk. Se trata de una conmemoración por el 15 aniversario del nacimiento del rap y, por tanto, de un homenaje a Kool Herc. Participan en él raperos como Melle Mel, Kurtis Blow o Afrika Bambaataa de la vieja escuela, superestrellas como LL Cool J o Twin Hype, y *new kids* como Young MC y Kwame entre otros (Adler y Beckman 1991: 1). Este hecho, que se erige en exponente de la vitalidad y prosperidad del rap como forma musical, contrasta con el desinterés momentáneo por el rap español. No obstante, sirve para observar como la fuerza del rap norteamericano y su nivel de organización y de comercialización discográfica (edición, distribución, imagen, publicidad, promoción, red de conciertos, etc.) es tal que difícilmente se puede competir con una producción local o bien resulta más económico servirse de unas estructuras ya consolidadas para proveerse de productos o apostar por otras ofertas.



efímero reinado en los círculos comerciales y lo devuelven a su posición marginal de salida, al ámbito de la cultura de calle, la subculturalidad urbana, salvándole de una segura desnaturalización, ya que es ahí de donde obtiene su vigor. Actualmente, en un plano cultural, su influencia se mantiene viva a través de películas y series televisivas<sup>76</sup>, de modo indirecto, con una función ambiental, aunque hay que advertir su resurgimiento a mediados de los 90 como alternativa cultural, aunque sin pretensiones hegemónicas.

Esta etapa sirve, pues, como una criba que en medio plazo fortalece el movimiento, tras una ilusoria decadencia. Su conclusión provoca que gente que no sentía verdaderamente el espíritu hip hop se desligue y opte por otros gustos estéticos o ideológicos y confirma la permanencia de aquellos que se encuentran íntima y sinceramente identificados con él. A la vez, en esta etapa se consigue elevar el nivel medio cualitativo del graffiti. En primer lugar, al reducirse la mediocridad o precariedad de las producciones con la desistencia de escritores de escasa o escasísima calidad, que se sienten frustrados como tales, aunque también escritores de gran calidad abandonen (KAMI c.p. junio 1998). En segundo, porque la alta competitividad y la numerosa experiencia acumulada por los escritores que se mantenían en la brecha les habían convertido, aparte de en unos buenos escritores, en unos excepcionales artistas plásticos, cuya característica principal es el amor al medio y una constancia a prueba de desgracias.

---

<sup>76</sup> Como ejemplo de influencia televisiva tenemos la telecomedia El príncipe de Bel Air (cadena NBC, U.S.A., 1990-1996), un retrato de la vida familiar afroamericana con un toque hip hop. Ha sido emitida por el canal de televisión Antena 3 con un notable éxito de audiencia entre el público infantil y juvenil.

## 2.6. El asentamiento cultural del graffiti de cuño americano

Con todo esto, Madrid (Latina, Retiro, Villaverde, Villa de Vallecas, Puente de Vallecas, Tetuán, Fuencarral, etc.) y la corona metropolitana (zona sur y zona este, principalmente) se constituyen en un variopinto foco de primer orden nacional e internacional en la actualidad. No obstante, debe aclararse que los núcleos principales de graffiti se encuentran ubicados en municipios ajenos al área metropolitana de la capital, donde el movimiento no parece haber sufrido fluctuaciones relevantes. De este modo, Alcorcón, Móstoles y Fuenlabrada se constituyen en mecas del graffiti madrileño. Ciudades en las que, aparte de una alta densidad de población y una gran base juvenil, existe un respaldo a esta actividad por parte de institutos de bachillerato, casas de cultura o casas de la juventud, junto a notables apoyos procedentes de las administraciones municipales, no exentos de la consiguiente polémica ciudadana.

Por otro lado, la continuación y la renovación humana del movimiento va a generar la distinción entre dos escuelas: la integrada por los veteranos (*old school*) y la de los nuevos talentos (*new school*). Una distinción que en buena medida reproduce las clasificaciones generacionales de las escenas norteamericanas. Este nuevo aporte humano va a ser el garante de que la implantación del graffiti en España se haga sobre unas bases sólidas y que estemos ante un fenómeno plenamente integrado en la dinámica de los movimientos sociales y subculturales del país. Una continuidad generacional que podría contar ya, en estos doce años de desarrollo (1984-1996), con aproximadamente una secuencia de seis o siete generaciones o

promociones de escritores, a razón de una por cada dos años (KAMI c.p. junio 1998).

Una vez consolidado el movimiento en toda España, en el segundo tercio de los 90 proliferan las muestras y exhibiciones de graffiti. Por ejemplo, en 1993 se celebra en Alicante la 1ª *Muestra Nacional de Aerosol Art*. Le sigue, al año siguiente, la 1ª *Muestra Internacional de Aerosol Art* en el *Poble Espanyol* de Barcelona (junio de 1994). Significativamente, esta muestra se organiza y patrocina desde los mismos ambientes hip hop, asistiendo escritores destacados, principalmente de Cataluña (Barcelona, Girona, Mataró y Tarragona) y de Madrid, además de otras tres representaciones europeas: la suiza que contaba con escritores de Zürich (CRUZE, ATOM y USE), de Basilea (TNT) y de Luzerna (CAN 2), la alemana con escritores de Munich (WON y COWBOY 69), Heilderberg (KANE y TIME) y Dormund (COLE) y la francesa con escritores de París (OPAK, JIWEE, LADY FANCIE, POPAY y HONET). Los escritores por Madrid presentes en este certamen fueron SWY, FAZE 2 (ZETA), CHOP, MAST, KOE (MAKOE), TONY, SUS 033, EDU, SORE y KAMI.

En la Comunidad Autónoma de Madrid, fundamentalmente en los municipios de la zona sur, también se desarrollan una serie de muestras periódicas. En estas celebraciones cabe resaltar el papel de patrocinio por parte de sus ayuntamientos, con el apoyo de los partidos políticos de izquierda (P.S.O.E e I.U.). No obstante, estas iniciativas municipales rondan el intento sincero de comprensión o la instrumentalización soterrada o descarada del fenómeno, que ni siquiera se plantean los partidos de derecha o centro-derecha.

En Alcorcón, por ejemplo, la Concejalía de Juventud organiza en la Escuela Municipal de Música el *II Encuentro Internacional de Hip-Hop* (diciembre de 1995) con la exhibición de graffiti nacional e internacional (Francia, U.K., U.S.A.), rap y break (Barroso 8-12-1995: 7; 9-12-1995: 54). Un auténtico hito para la historia reciente del graffiti español.

Por otro lado, hoy por hoy se aprecia una revitalización del movimiento *Hip Hop* en su vertiente musical<sup>77</sup> con el consiguiente refuerzo espiritual de la actividad grafitera. No se puede pasar de largo las conexiones entre ambas vertientes de expresión, incluso al tenerse en cuenta que gran número de estos rimadores o DJs compaginan su actividad musical con la grafitera, como *taggers* o escritores de piezas. En el presente, los más representativos exponentes del rap madrileño son *El Club de los Poetas Violentos* (CPV)<sup>78</sup>; el veterano *Sindicato del Crimen*<sup>79</sup>, de Valdemoro; el trío *Latino Diablo*<sup>80</sup>, el grupo de

---

<sup>77</sup> Esta actividad discográfica también incide en el desarrollo de otra faceta creativa entre los escritores. Se trata del diseño de carátulas y de carteles promocionales. Una salida bastante restringida, pero muy apetecida como fuente de recursos económicos y como un excelente medio de darse publicidad.

<sup>78</sup> Exponentes de la ortodoxia, este grupo se formó en 1993 con miembros procedentes de diversos grupos de Alcorcón, Torrejón de Ardoz, Ascao o Carabanchel (Meswyas, Paco, Kamicaze, Nafri, Frank T y el DJ Jota Mayúzcua). Su primer álbum fue un doble LP, *Madrid zona bruta* (Yo Gano-Running Circle, 1994) que revolucionó el panorama del *Hip Hop* español. (Todas las NOVEDADES abril 1996: 12). Sus principales preocupaciones son la intolerancia y el conformismo. Actuó en el *FESTIMAD* de Móstoles celebrado en mayo de 1996, presentando temas de su último disco. En enero de 1997 presentan su nuevo disco, *La saga continúa... 24-7*, en el sello Zona Bruta (Marcos 13-12-1996: 8-12). Frank T desarrolla actualmente una labor independiente.

<sup>79</sup> Este grupo se formó en 1987, pero interrumpe su carrera en 1992 tras un notable éxito (grupo revelación de *Diario Pop*, Radio 3). En 1994, retoma con su recomposición la senda dejada actualizando su sonido, compacto y potente, en un cruce con el rock, incorporándose a las tendencias más contemporáneas como una especie de rap & roll (Toner 1998: 113). Se caracterizan por la provocación de sus temas, la frescura de su música y la comunicación con el público (Todas las novedades abril 1996: 28). Su último trabajo es un álbum en directo: *¡¡Que aproveche!!* (No More Discos, 1996). Sus letras fueron analizadas en un debate organizado en el salón de actos de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la U.C.M., por Enrique Montoya, prof. de Sociología de la Desviación, y por los periodistas y críticos musicales Diego A. Manrique (RNE) y Jesús Ordovás (RNE), con la presencia de uno de sus miembros, el letrista Terry I.D. (Martín 23-5-1996: 36).

<sup>80</sup> En este momento están en candelero por la publicación de su disco *El mundo no es de la gente humilde*. A diferencia del resto de los grupos de *Hip*

Vallecas Alma Vacía<sup>81</sup>, el alcaláino Jazz Two<sup>82</sup>, el torrejonero, *Los Verdaderos Kreyentes de la Religión del Hip Hop* (VKR)<sup>83</sup> o el también torrejonero, de origen zaireño, Frank T<sup>84</sup>, solista, exmiembro del CPV. Otros exponentes destacados de fuera de Madrid son los catalanes 7 Notas 7 Colores<sup>85</sup> -cuyo nombre basta para advertir de los estrechos e indisociables vínculos entre la música hip hop y el graffiti-, Jauria de Sabadell, Caso Abierto, Boo-Dooh, Psicohiphopatas, SB Rock, RS 232, Latina Rock, N.H.E., Voz en Off, Bubble Tribe, Expresión Agresiva, Discípulos del Micro, Akemarropa o Geronación<sup>86</sup>, el mallorquín La Puta Opepé<sup>87</sup>, el malagueño Nazion Sur<sup>88</sup>, el sevillano KBPOZSE el cordobés 957 Kolt, el

---

Hop, que se sirven de una mesa de mezclas, estos utilizan además instrumentos musicales convencionales como la guitarra, el bajo o la batería. Igualmente experimentan con el trip-hop o el funk. (Marcos 13-12-1996: 8-12).

<sup>81</sup> Antiguos DNI, destacan ahora por la publicación de su disco Cadena de Locos (Polygram). Su actividad se inserta dentro de la movimientto alternativo vallecano, aglutinado por La Kasa. Sus letras ahondan en el estereotipo vallekano, en concreto en su mala fama barriobajera y su subversividad como barrio obrero, profundizando en sus posibles analogías con la realidad suburbial de los guetos de ciudades como New York o Los Angeles. Igualmente, a través de ellas se involucran en una toma de posición ideológica, declarándose afines a grupos como Vallekas Zona Roja o Lucha Autónoma.

<sup>82</sup> Los dos componentes de este grupo de Alcalá de Henares, Dave Bee! y Dobleache, empezaron su andadura rimadora hacia 1987 ó 1988. Tras formar parte del grupo RWB (1989-1990), en 1990 formaron este grupo. Después de tres maquetas, la primera editada en 1992 y la última, Modus operandi modus vivendi, en 1995, su primer disco es Representándome (Full On). Combinan jazz y hip hop y evolucionan en la línea del sonido de la Costa oeste de los U.S.A.

<sup>83</sup> Este grupo acaba de publicar su primer disco Más ke difikultad (Zona Bruta, 1996). Lo forman Cooltama, Zar, Joke Convit, Poison, Sr. Tcee, componentes de anteriores grupos, como W.E. Solos, Power Posse o No Name.

<sup>84</sup> Acaba de publicar su primer disco, Konfusional, la nueva edición (Yo Gano, 1996), dentro del estilo jarkor-hip hop. Con DJ Manolo formó parte a finales de los 80 del grupo Top Productions antes de integrarse en el CPV.

<sup>85</sup> Grupo del Prat de Llobregat, en el extrarradio barcelonés. Está compuesto por su líder, Mucho Muchacho (Oliver Gallego), Dive y DJ Neas. Editan en el sello Yo Gano (Con esos ojitos / Puercos, 1996). (GAME OVER otoño 1996: 31; Marcos 13-12-1996: 8-12). Son miembros junto a La Puta Opepé del colectivo La Comunidad Guisante, para el fomento del sonido mediterráneo.

<sup>86</sup> Formado en Gerona por Metro, Apre, Soyez, Eddie y Arse. Su último trabajo es Pa representar (1995) (GAME OVER otoño 1996: 31).

<sup>87</sup> Su primer disco fue Vacaciones en el mar (Yo Gano), bajo el sonido Dancehall. Está compuesto por Don Golpessito, Gran Ele, Paddy Paquito, DJ Triqui-tí, Don Manolo y Biyi y se ha desarrollado al margen de las líneas musicales de la Península.

<sup>88</sup> Este grupo musical se vincula con el grupo de graffiti TCB (RAY-K, ELFO, LOOK...), que a su vez se vincula con los grupos LKP y VBS.

santanderino *Falsa Identidad* o los zaragozanos *Kase 0* y *Que pasa!* -que prosiguen en la brecha abierta por el legendario grupo maño de los 80 *Misión Imposible*-. En cuanto a sellos discográficos, destaca la actividad promotora de los sellos *Yo Gano*<sup>89</sup> y *Zona Bruta*<sup>90</sup>, dedicados por completo al *Hip Hop* en español, o *Full On*<sup>91</sup> y la penetración del sello newyorkino LNR Records, patrocinando al grupo hispano *Profetas Latinos*. Cabe señalar también la difusión de esta renovación del panorama musical español que está realizando durante los dos últimos años Radio 3 (RNE) a nivel nacional.

En el entorno vallecano, cabe señalar como hito musical reciente la celebración en las inmediaciones del Puente de Vallecas del *FESTIVAL HIP-HOP*, bajo el lema «Por una cultura antagonista: Cooperación social subversiva» en el Centro Social Autogestionado *Seco* (20-1-1996). En él participaron *El Club de los Poetas Violentos*, *La Pán*, *Sector Latino* y *Alma Vacía*. Este acto muestra la vigencia del *Hip Hop* en Madrid y los tintes más militantes que ha adoptado, así como su relación con otros movimientos contraculturales como el *Punk*. También, hay que atender las vinculaciones e interinfluencias con otras músicas como, por ejemplo, el *jazz*, el *blues*, el *soul*, el *funky*, el *electro*, el *reggae*<sup>92</sup>, el *raggamuffin*, el *ska*, el *afro*, la *salsa* o el *rock*, el *jungle* londinense, el *trip-hop* de Bristol, etc.

---

<sup>89</sup> Creado por Darío y Sergio Aguilar en 1994 con 23 años de edad (Marcos 13-12-1996: 8-12). Como muestra de su importancia, tenemos la organización el día 2 de noviembre en la sala *Plug* de Madrid de un concierto conmemorativo de su creación, con la asistencia de los mallorquines *La Puta Opepé*, *7 Notas 7 Colores* y Frank T (Íñiguez 2-11-1996: 10). Sus principales fichajes son los grupos *KBPO2SE* y el *CPV*, *7 notas 7 colores* o *La Puta Opepé*.

<sup>90</sup> Sello discográfico creado hacia 1996 por Nieves Villar.

<sup>91</sup> Sello creado por los componentes de *Ama Records & Distribución* en 1996, dedicado al *hip hop* y derivados, *jazz*, *funk*, *breakbeat*, *house* o *drum & bass*.

<sup>92</sup> El 9 de junio de 1996 se celebra en Madrid el 2º *Hip-Hop Raggajam* en el local *Kingston*. Fue presentado por Jota Mayúscula del *CPV*. Sin duda, lo común de sus fuentes afroamericanas y su interinfluencia, palpable desde los inicios, de ambas músicas, de ambas estéticas, de ambas filosofías de vida

Por otra parte, una vez se asienta una base suficientemente sólida, se consolidan los lazos establecidos con grupos de fuera: Estados Unidos (Florida y California principalmente), y Europa (Francia, Suiza, Italia, Holanda, Alemania, etc.)<sup>93</sup>. Se crean así una serie de redes de cooperaciones e intercambios gráficos y materiales que permiten, principalmente, mantener al día estilística y tecnológicamente a los escritores españoles. Algunos grupos y escritores destacan en esta labor difusora a través de los magazines. Por ejemplo, en Madrid los escritores STOP, SECRET, THOR y JOYCE producen el WANTED FUCKZINE, vinculado con otros fanzines nacionales o extranjeros de la categoría del MIAMI METHOD; o los EMT (ROD, UFO, ASH y MAKOE) que producen el AEROSOL KINGDOM MAGAZINE, relacionado también con publicaciones de Madrid, Barcelona, Valencia, Alemania, Dinamarca, Holanda, Francia, Suecia o U.S.A. Por otro lado, también cabe destacar la labor de MOOCKIE y KAPI -incluso como acicate de los anteriores magazines- con la producción y realización del BARCELONA GAME OVER MAGAZINE<sup>94</sup>, prolífico en contactos con escritores y magazines de Alemania, Australia, Bélgica, Dinamarca, Escocia, Finlandia, Francia, Grecia, Holanda, Italia, Suecia, Suiza y U.S.A. Así mismo, existe una preocupación por crear una serie de establecimientos que comercialicen dichos magazines, al igual que suministren material de pintura, ropa, accesorios, etc. (por ejemplo, *Tiempo Libre*, *Triburbana Market* y *Wanted* de Madrid, *Game Over*

---

genera una rica mezcla subcultural. Un sincretismo nada complicado que fortalece la identidad del Rastafarismo y el *Hip Hop*.

<sup>93</sup> En algunas de las informaciones orales recogidas (ZSL c.p.2 marzo 1996) se ha citado China como punto de destino de las salidas de algunos escritores (p. ej., MAKOE). No obstante, no he conseguido una corroboración documental fidedigna que nos asegure este extremo tan interesante.

<sup>94</sup> En cuanto al panorama español, está conectado con los citados magazines madrileños y con el METROPOLITAN PRESS.

Shop de Barcelona, Subway de Badalona, Ozono de L'Hospitalet, Rock n'Shop de Palma de Mallorca, etc.)

Finalmente, se puede entender como la culminación, casi simbólica, del asentamiento del graffiti en España la participación de escritores españoles, catalanes, madrileños o valencianos, en INTERNET y la conquista de espacios radiofónicos en la FM, específicamente volcados en lo hip hop<sup>95</sup>. Igualmente, hay que tener presente, como reflejo de su sólido asentamiento, su consideración como fenómeno u objeto de interés turístico (Bradley julio 1997: 6-7).

En lo que respecta a grupos, algunos de los más importantes que actúan actualmente (1995-1996) en Madrid son:

GRUPOS	ESCRITORES
ACME	CHOP, ZETA, BETO, KASOR, NEST (Madrid) MUSA, MOOCKIE, KAPI (Barcelona)
CZB	ERSI, TRAS, MEGAROK, GOLZ, CHICO
DACREW	MOZE, DARK
DRN	MON, JES, SES, SHUNE
EMT	UFO, ROD, ASH, MAKOE, JUAN, MAY, PAKO
KR2-CEX-XAE	BUNI, BEMS, PAZ, DREAM, PEM, SIAN, PERU, REIK, YESEK, BOLO, FAZI, RHED, DENO
QSC	KOOL, JAST, SNOW, SEONE
LOS REYES DEL MAMBO	SUS.033, SIZE, EDU, SPI, KNOW, BUBA
TPB	THAE, WEAK, ZHAE
THE TROMPE KLUB	WENDY, SEM, USE, EUONE
XBK-TPM	MAST, MORSE, NEM, JOYCE, KLAUS, NINO, VANE
31CLAN-TFV	THOR, PAKO, SEC, MAT, NIE, MAE, HEY

<sup>95</sup> Esto resalta especialmente en Cataluña, con programas como Dale al Pinocho (Radio Bronka, Nou Barris, Barcelona), Hip-Hot (Radio Hot, Gerona), Rapattack (Radio Florida, Hospitalet, Barcelona) o Zona Alternativa (Radio Salt, Gerona). Hasta 1998, con el espacio semanal El Rimadero (Radio 3), conducido por Frank T y Jota Mayúscula, no se contará con un programa de cobertura nacional.



A éstos debe sumarse los nombres de otros escritores dignos de mención, presentes en la escena madrileña y que conforman una larga lista que sería innumerable de querer ser justa:

ARS, ASE (LSK), ASET, BASEM, BHES (TBT), COHEN, DEBIL, DEK (FSC) DEVIE, DHOS, DRAP, FLOOD, FLECKY (APR), GNOMO, HOLER (AMX), ISRA (N7Crew), KRIN, JACE, JES (ALK, Alcorcón), JOB, JUANONE, JUEZ (ALK), KAMI (TFP), KARRAS, KEMO, KOAS, KODY, LAMA (DN), LAURA, LUIS, MAY (N7Crew), MARK (MSP), MIMY, MOST, OLIE, OSHE, PAH, PECK, POW, RASE, RAZER, RISE, ROMA, RUBEN, RUBIO, RUEDA (APR), RUSH, SAK, SAGA, SARKE (TWA), SEHU, SEN, SER (N7Crew), SHA (DN), SHACE, SHEM, SHERGYO (TWS), SIDES, SIMONE, SMART, SMARTH, SORE, SPIK, STOP (NSK), SUNE, SWEAR, TIL (AMX), VONS (TPM), WASE, XERGI, ZHES; ELFO (TCB de Málaga), RAY-K (TCB), INCA (Alicante), DITES y KLAUS (Barcelona), FASE (Barcelona), NIKNAK (TVK, Barcelona), UPSET (TVK), NOVA (LSS, Valencia), ESIK (LSS), TALA (LSS), KSR 145 (Mérida) JONONE, JAYONE (BBC, París), DONE (FSR, Cesena), y muchos más.<sup>96</sup>

<sup>96</sup> En el apartado sobre el graffiti de 1996 en Vallecas se amplía esta lista. No obstante, aún teniendo en cuenta la pluralidad de nombres de los escritores, la cifra de escritores es bastante más alta, sobrepasándose algunas estimaciones como la citada por Carolina Díaz para Madrid en 1994, que fija entre 50 y 70 el número de escritores de piezas (Díaz 11-10-1994: 9)

Por otro lado, creo conveniente dar una lista de escritores de la escena de Barcelona, dentro de las mismas limitaciones:

ABEL, AIK, ALL, APEL, ASES, ASPUC, BANDIT, BANG, BARS, BRE, CANE, CAOS, CASH, CESART, CHAN, CHUS, CISCO, CLINK, DAE, DAHO, DAM, DEKO, DEN, DIEZ, DIOS, DITES, DOING, DOM, DOOCKE, DOSE, DOSIS, DOOWS, DOWNS, EDU, EMONE, ETERNO, FASE (FASIM), FAST, FOSTER, FRANK, GLUB, HASK, HEIS, HIDE, HIS, HEROE, INUPIE, JAVO, JERSAN, JUAN, KAPI, KEIS, KLAUS, KNOCK, KOA, KOS, KOTH, KRASH, LEXY, MARIA, MELO, MOBIE, MONI, MOOCKIE, MUSA, NIBELUNGO, NIKNAK, NOBAK, NOC, OSE, PAKO, PHOKO, PIE, POSEYDON, POSIEK, PUKE, RAM2, RASHIE, RECS, REX, RIBON, RISOT, ROE, ROSTRO, ROZA, SAVE, SEI, SEIK, SENDY'S, SEONE, SEROK, SEVE, SEX, SHAN, SICK, SIP, SIRE, SIXE, SLADER, SOE, SPARK, SPD, SPLIK, STRACKS, SUG, SUNSAK, SUTIL, TAGE, TAKA, TARAN, TAZ, TELZ, TOMASBZK, TONE, TXIKI TREPAX, UPSET, VANDAL, WEM, ZEE, ZEKE, ZENT, ZETACKS, ZEUS, ZINER, ZOE, ZOSER, etc., etc. y etc.

Y también, otra brevisima de escritores del resto de España:

PSICO, SESO o ZIPPO de Zaragoza; JEZIE de Teruel; ASH, CRAFT, GOLD, KSR 145, LOGAN, LUISK, MAY, METS, SEVE ó 121 de Extremadura; CAOS de Sevilla; CRAK, CRE, CRUEL, FIL, KEKE, PELUSA, PRICK, PSTA, RULO, SERMON, SNOK, SODI, SUBLIME, TEK, 2-JHAN ó 13 de Lérida; T-ZAC barcelonés en Menorca; JOSH o SHÖCKER de Ibiza; NASE, OBAS, PINCHO y POPAY de Mallorca; BESO, BOY, CEPO, CHAE, CUBO, DZR, ELFO, ESIK, JOHE, KANCER, MONE, NIKO, NOE, NOVA, PEKE, PIKE, SAME, SOIK, TALA, ZEK o ZYON de Valencia; DEZER, DOME, FANK, FAT, KHIS, INCA, LOCO13, RAI, REK, TABE o TOMROCK de Alicante; ASB, LOOK, o RAY-K de Málaga, etc., etc.

### 2.6.1. Medios de comunicación e información autónomos

Un elemento de cohesión con una importancia vital ha sido la creación de medios de comunicación autónomos: los fanzines o magazines, los videofanzines y los infofanzines (e-zines o webzines). Estos mecanismos forman una red internacional que mantiene a todos los escritores informados de los progresos y avatares del graffiti en el mundo. A través de ellos se consolida una conciencia de macrogrupo y se mantiene la cohesión de pensamiento compartible por todos, regulado desde los principios básicos enunciados por los escritores de New York City. Además, su articulación marginal trata de contrarrestar los efectos perniciosos que podrían derivarse de la construcción de una visión propia que sólo encuentra referencias en los cauces oficiales -liberándose del proceso de encauzamiento artístico institucional- procediéndose a una distorsión de los enfoques originarios del graffiti y a la corrupción de esta fraternidad. De este modo, los escritores articulan un sistema que trata de adueñarse de su identidad pública y evitar, también cara al público, la posibilidad de que se genere la disociación entre la imagen interna y la externa del movimiento (Laraña 1994: 268-177) por parte de los más potentes constructores de la identidad pública de cualquier movimiento social: los mass media (Gitlin 1980, Gamson 1988, Johnston, Laraña y Gusfield 1994: 21)<sup>97</sup>.

---

<sup>97</sup> El interés por las informaciones suministradas por los medios de comunicación de masas se limita a las referentes a los propios escritores, al graffiti en general o que reproduzcan secundariamente alguna pieza o tag. Así, se recava su mayor interés en el caso de hacerse eco de las declaraciones recogidas de los escritores, proporcionalmente a su grado de manipulación, y de divulgarse algún acontecimiento del mundillo (exhibiciones, acciones, etc.), proporcionalmente al grado de proximidad o importancia, teniendo gran importancia el aporte gráfico.

El medio por excelencia es el fanzine (zine) o magazine (mag). En general es un medio emblemático para todo colectivo *underground*, a través del cual se manifiestan ciertos gustos estéticos y una determinada forma de pensamiento por medio de conductos alternativos a los oficiales<sup>98</sup>. Por otro lado, resulta un medio más efectivo, tanto en su transmisión gráfica como en su difusión, llegando a más número de gente, y práctico, por su relativo bajo coste (hay distintas calidades y precios) y sencilla distribución. Su periodicidad suele ser variada: bimensual, trimestral, cuatrimestral o anual. Suelen contar de 20 a 60 páginas (D-4 normalmente), a color o blanco y negro, con un predominio total o prácticamente total de imágenes gráficas, aunque se combinan con entrevistas a escritores, rimadores, gente del *Hip Hop*, cómics, artículos, publicidad endógena, etc... Es normal el intercambio de imágenes con otras regiones, países o continentes. Se publican en inglés o de forma bilingüe (en inglés y en la lengua local). Es muy, muy extraño encontrar un fanzine escrito solamente en la lengua local, si exceptuamos el inglés.

Los magazines europeos más antiguos son los escandinavos, con Noruega como nación puntera (FATCAP MAG., 1987/88). Pronto se suman países como Holanda, Francia, Suiza, Alemania, Gran Bretaña, etc. Los últimos países adheridos a la publicación son los de la Europa del Este, encabezados por Polonia, bajo la influencia del graffiti centroeuropeo (Alemania, Austria y República Checa). Europa meridional se sumó en los años 90, siguiendo el ejemplo de Italia. En 1991, nace el primer *Hip*

---

<sup>98</sup> La definición explícita de una postura política o ideológica tiene más cabida en *Hip Hop*-fanzines musicales o "de artículos", como RAPAPOLVO, RESPETO MUTUO, SABOR ZERO o TEXTO EXPLICITO, que en los estrictamente de graffiti. Esto es así, porque en el marco del *hardcore* tiene cabida la manifestación del radicalismo político.

Hop-magazine italiano en Liguria: AELLE PRODUCTIONS. En España, la aparición de estos graffiti-magazines se produce a partir de 1993 ó 1994, en Madrid, Barcelona y Valencia.

Éstos son algunos de los graffiti-magazines que en la actualidad pueden encontrarse disponibles en el mercado madrileño:

Nacionales:

AEROSOL KINGDOM MAGAZINE. EMT POSSE, Apdo. 14.151, 28080-MADRID.  
WANTED MAGAZINE. R. de Francisco, Apdo. 41.142, 28080-MADRID.  
E-mail: stoper@stnet.es  
BOOM ATTACK, Carlos Miguel, Apdo. 15078, 28080-MADRID.  
CAUTION MAGAZINE. S. Herranz/Príncipe Juan Carlos, 2, 28924-MADRID.  
METROPOLITAN PRESS. N. Guerola, Apdo. 14, 08921-Santa Coloma de Gramanet (BARCELONA)  
GAMEOVER MAGAZINE. J. Ferrer Ber, Apdo. 94.132, 08080-BARCELONA.  
ART ATTACK. Apdo. 37024, 08080-BARCELONA.  
NOTHING, Apdo. 13.114, 08080-BARCELONA.  
AEROSOL KONZEPT. Carlos Catala Bañuls, Apdo. 1062, 46080-VALENCIA. E-mail: carlos.catala@net-link.com  
Etc.

Del resto de Europa (Alemania, Suiza, Holanda, Dinamarca, Noruega, Francia, Italia, Suecia, Bélgica, Gran Bretaña, Polonia):

BACKJUMPS, c/o Sushi, Pariser Strasse 44, 10707-BERLIN (GERMANY)  
EAST ZINE, Postfach 4, 12416-BERLIN (GERMANY)  
OVERKILL MAGAZINE, Mad Flavor, Krummestr. 58, 10627-BERLIN (GERMANY)  
Postfach 650111, 1000 BERLIN (GERMANY)  
SWAT-Posse, Pf 04, 12416-BERLIN (GERMANY)  
BACKSPIN MAGAZINE, P.O. Box 710203, 22162-HAMBURG (GERMANY)  
BEASTIE BOYS, Da Source, Schauenburgerstr. 4, HAMBURG (GERMANY)  
DAILY BOMBS MAGAZINE, Vorn Brook 3, 22459-HAMBURG (GERMANY)  
AUF DEN RÄDERN-AUS STAHL, Fuhlsbüttler str. 474, 22309-HAMBURG (GERMANY)  
MZEE PRODUCTIONS, Clemenstr. 37, 50676-KÖLN (GERMANY)  
BUFF, Am Rande 4, 51107- KÖLN (GERMANY)

ON THE RUN, Jugenotreff Berg AM Laim Josephburgstr. 10 8000-  
 MUNICH (GERMANY) (Ya no se edita)  
STYLEWARS MAGAZINE, c/o Scildsheider str. 16, D-40699 ERKATH  
 (GERMANY)  
 Südstrasse 7, 40721-HILDEN (GERMANY)  
KING STYLES MAGAZINE, Schiffahrter Damm 94, 48145-MÜNSTER  
 (GERMANY)  
TUFF STUFF, P.O. Box 150018, 63725-ASCHAFFENBURG (GERMANY)  
180° GRAD, Patrick Friedrich, Zum Rottenföhr 33, 38488-  
 WOLFSBURG (GERMANY)  
AEROSOL ATTACK, c/o Dirk Mertin, Bremerhavenerstr. 5, 27576-  
 BREMERHAVEN (GERMANY)  
MAKE'T BETTER, MLL, Grüneggstr. 4, 6005-LUZERN (GERMANY)

14K MAGAZINE, c/o No Evil, Brunngasse 3, 8001-ZÜRICH  
 (SWITZERLAND)  
NO LIMIT, 14 Kay Management- "There's No Limit",  
 Meinradstrasse 4, 8086-ZÜRICH (SWITZERLAND)  
NO LIMITS, Postfach, 8010-ZÜRICH (SWITZERLAND)  
AEROSOL, P.O. Box 729, 4125-RIEHE (SWITZERLAND)  
AKTION 4000, Hauptstr. 84, 4127-BIRSFELDEN (SWITZERLAND)  
MAKE'T BETTER MAGAZINE, P.O. Box 55, 6055-ALPNACH-DORF  
 (SWITZERLAND)  
COLORDREAM, c/o Roy Hofer, Thiersteinerstr. 28, 4132-MUTTENZ  
 (SWITZERLAND)  
TUFF TIMES, Cotes de Montbenon 24, 1003-LAUSANNE (SWITZERLAND)

TRUE COLORZ MEGAZINE, P.O. Box 57137, 1040 BA AMSTERDAM  
 (HOLLAND)  
TRUE COLORZ - STREET ARTMAGAZINE, Kootsekade 3a, 3051 pc  
 ROTTERDAM (HOLLAND)  
NOW SKOOL, Gordelweg 143 b, 3038 GD ROTTERDAM (HOLLAND)  
BOMBERS, c/o Powerhouse, P.O. Box 31127, 6503 cc NIJMEGEN  
 (HOLLAND)  
IDIOTS, P.O. Box 831, 9400 Av ASSEN (HOLLAND)

SLOWMOTION MAGAZINE, Arabiensvej 15b, 2300-COPENHAGEN  
 (DENMARK)  
FUCKED UP MAGAZINE, Jan Danebod, Vordingborgvej 337, 4700-  
 NAESTVED (DENMARK)  
FANTAZIE, Manøvej 44 2th, 4700-NAESTVED (DENMARK)  
SNEAKTIP, SneakTip Productions, Box 80, 3400-HILLERÖD  
 (DENMARK)

FATCAP MAGAZINE, c/o Tee Productions, Daelenenggt. 11d, N-  
 0567-OSLO (NORWAY). c/o Tommy Tee, Trondhemsvejen 51a, Suite  
 320, 0560-OSLO (NORWAY)  
FROM HERE TO..., c/o Espen Sörli, Konradisgatan 1A, 0559-OSLO  
 (NORWAY)  
NEXUS, Pb 4773 Sofienberg, 0506-OSLO (NORWAY)  
PHASE 2 PHASE, Althornet 14, 3033-DRAMMEN (NORWAY)

33 C'EST FRESH, 3 Allée Louis Aragon, 33320-EYSINES (FRANCE)  
XPLICIT GRAFX o XG, c/o massot Ed., BP 438-07, 75327-PARIS,  
CEDEX 07 (FRANCE)  
INTOX, c/o Massot, BP 438-07, 75327-PARIS, CEDEX 07 (FRANCE)

AELLE PRODUCTIONS, AL prod. Via delle Grazie 25/27r, 16128-  
GENOVA (ITALIA). E-mail: aelle@mbbox.vol.it  
TRIBE, c/o Wag, Via de Amicis, 28, 20123-MILANO (ITALIA)  
REPORT, Andrea Caputo, Via Rossini 62, 47023-CESENA (ITALIA)

UNDERGROUND PRODUCTIONS o UP, Box 12284, 10227 STOCKHOLM  
(SWEDEN)

KILROY, c/o Werlevik, Skomakareg 18d, 75434 UPPSALA (SWEDEN)  
MADNESS, c/o Moe, Nordostpassagen 6, 41311 GÖTEBORG (SWEDEN)

BOONDOX PROJECT, Galerie Agora nr 68, 1000-BRUXELLES (BELGIUM)

GRAPHOTISM, Po Box 352 WALLINGTON, SURREY SM52WJ (ENGLAND)

NOWY STRUMIEN (New Stream), DNS Drastyczny Nowy Strumien o  
Drastic New Stream), Warsaw (POLAND) (Ya no se edita)  
Etc.

De los Estados Unidos de América (Arizona, California, Florida,  
Georgia, Indiana, Massachusetts, Michigan, New Jersey, New York, Ohio,  
Pennsylvania, Texas, Utah, Washington):

!@#%&, P.O. Box 157, DOWNEY, CA 90241  
THE BOMB HIP HOP MAG., 4104 24th Street-Suite 105 SAN FRANCISCO,  
CA 94114  
HOLE IN THE OZONE, P.O. Box 880092, SAN FRANCISCO, CA 94118  
HARD BOILED, c/o L. Morales, SAN DIEGO, CA 92196  
LOW BUDGET MAGAZINE, P.O. Box 12292, LA JOLLA, CA 92039-2292  
ULTRA WIDE ZINE, 2214 Lake Forrest Court, SAN BERNADINO, CA  
92407-2478. E-mail: ctimmrec@acme.csusb.edu  
SUBCULTURE MAGAZINE, P.O. Box 4296, LAGUNA BEACH, CA 92652  
CAN CONTROL, P.O. Box 406, NORTH HOLLYWOOD, CA 91603-0406  
MASTERPIECE MAGAZINE, P.O. Box 925, ARTESIA, CA 90702-0925  
NITE CRAWLERS, P.O. Box 55254, HAYWARD, CA 94545  
NO LIMITS TO FAME, P.O. Box 2554, OAKLAND, CA 94614  
SCRAP MAGAZINE, 7869 Linchen Drive, Suite 122, CITRUS HEIGHTS,  
CA 95621  
RAIDERS OF THE LOST ART, c/o Aric Southard, 115 San Juan Grade  
road, Apt. 43 SALINAS, CA 93906

IGT The International Get Hip Times) o TIGHT, P.O. Box 229,  
Prince St Station, NEW YORK CITY, NY 10012

MOVE, 51 McDougal St#106, NEW YORK CITY, NY 10012  
STYLES FOR MILES, 51 McDougal St#106, NEW YORK CITY, NY 10012  
ON THE GO, 127 Macdougall Street #973, NEW YORK CITY, NY 10012.  
E-mail: onthego95@aol.com  
STRESS MAGAZINE, 225 W. 34th street, Suite 2016, NEW YORK CITY,  
NY 10122  
FLASCHBACKS MAGAZINE, P.O. Box 7372, F.D.R. Station, NEW YORK  
CITY, NY 10150  
CANNER GOODS, 1344 Broadway #113, HEWLETT, NY 11557  
SKILLS MAGAZINE, P.O. Box 150394, KEW GARDENS, NY 11415  
EGO TRIP MAGAZINE, P.O. Box 2328, ASTORIA, NY 11102

MIAMI METHOD, P.O. Box 660702, MIAMI SPRINGS, FL 33266-0702  
12 OUNCE PROPHET, P.O. Box 160601, MIAMI, FL 35116-0601  
ROLLING STOCK, 511 SW 9th Ave.#2, MIAMI, FL 33130  
LUNITECHNIQUES GRAFFITI MAGAZINE, P.O. Box 2463, HIALEAH, FL  
33012. E-mail: miami-x@shadow.net  
DRIP MAGAZINE, 8281 West Sunrise Boulevard, Suite 1211,  
PLANTATION, FL 33322

UNDER COVER MAGAZINE, P.O. Box 16251, JERSEY CITY, NJ 07306  
CRAZY KINGS MAGAZINE, Mitch Santiago, 417 Straight St 2nd fl,  
PATERSON, NJ 07501

THREAT MAGAZINE, P.O. Box 29490, INDIANAPOLIS, IN 46229-0490  
VOLUME ONE MAGAZINE o VOLYME ONE, 3926 Hemlock Apt. 2, EAST  
CHICAGO, IN 46312

GRAPHIC VIOLENCE, P.O. Box 581, BOSTON, MA 02117  
SKILLS, 304 Newbury St Suite 129, BOSTON, MA 02115

WRITERS RESOURCE GUIDE, WRITERS RSRC GUIDE o WRG, c/o Algernon,  
P.O. Box 58098 PHILADELPHIA, PA 19102  
ON THE GO MAGAZINE, P.O. Box 15765, PHILADELPHIA, PA 19103

MODERN HIEROGLYPHICS, P.O. Box 32630 DETROIT, MI 48232-32630

THE SYSTEM MAGAZINE, Foto Kings, P.O. Box 4385, ATLANTA, GA  
30302

CAN CONTROL MAGAZINE, P.O. Box 61069, SEATTLE, WA 98121-6069

GRAF PAPER MAGAZINE, 13441 Montana Avenue, EL PASO, TX 79938

GREEN MAGAZINE, P.O. Box 1875, OGDEN, UT 84402

SCRIBBLE MAGAZINE, P.O. Box 19329, CINCINNATI, OH 45219

POSSESSED ANIMATION MAGAZINE, P.O. Box 22438, TUCSON, AZ 85734-  
2438  
Etc.

Del resto del mundo (Australia, Canadá y Suráfrica):

HYPE MAGAZINE, Po Box 10222, Adelaide Street, BRISBANE 4000  
(AUSTRALIA)

BITZ & PIECES, Po Box 690, CANNICTON 6107 Perth WA (AUSTRALIA)

SUB MAGAZINE, Po Box 492, Eltham, VICTORIA 3095 (AUSTRALIA) (Ya  
no se edita)

FULL EFFECT MAGAZINE, Po Box 259, Daw Park, SOUTH AUSTRALIA 5041  
(AUSTRALIA)

XYLENE, 159 West Queens RD, North Vancouver, BC, V7N-2K4,  
(CANADA)

DA JUICE, Po Box 31184, Grassy Park 7945, CAPE TOWN 8000 (SOUTH  
AFRICA)  
Etc.

Cabe advertir la existencia de fanzines falsos o fanzines señuelo (*fake fanzines*)<sup>99</sup>. Creados en los Estados Unidos de América, consisten en tapaderas policiales cuya función es localizar y controlar a las nuevas generaciones de escritores<sup>100</sup>. Su existencia en Europa no está verificada. Esta infiltración ocasiona la elaboración, por iniciativa de algunos escritores, de índices como mecanismo de protección, donde figuran los nombres de aquellos fanzines de confianza. No obstante, en toda esta denuncia cabe observar cierto regusto paranoico por saberse perseguidos, consideradamente perseguidos. La pretenciosa consideración del graffiti como

---

<sup>99</sup> "Graffiti Magazines", <http://www.gatech.edu/graf/faq/graf-zines.html>, 27-4-1996.

<sup>100</sup> Este recurso responde a una necesidad de salvaguardar la seguridad nacional frente a una actividad que no puede subestimarse. Sin duda, la batalla sostenida entre los TDK y la NASA (*National Aeronautics and Space Administration*) evidencia estas implicaciones (*NO LIMITS TO FAME*, Oakland, 1995) y la publicación de artículos sobre este graffiti en el *FBI Law Enforcement Bulletin* (Scott 1989: 10-14) su consideración como un problema no ya de envergadura estatal, sino de seguridad nacional en los Estados Unidos de América.



actividad criminal, como una de las infracciones más graves contra el orden jurídico, contra el sistema social, encuentra en este tipo de operaciones la ratificación a su ilusión de convertirse en el enemigo público número uno, por encima de otras actividades auténticamente criminales, a las que de alguna manera parodia.

Por otro lado, también pueden encontrarse videofanzines con una distribución menor y en círculos más restringidos. Sus ediciones tienen aún un menor número de ejemplares y su coste es algo más elevado, aparte condiciona que su comprador posea vídeo o pueda recurrir a alguno. Sus precedentes son aquellos documentales y vídeos realizados en los años 80 al estilo del Style Wars (Tony Silver, 1983)<sup>101</sup> o del Buffalo Gals (Malcolm McLaren, 1982). Se conciben como un popurrí variado que contiene entrevistas a escritores y grupos o a rimadores y DJs, registro de piezas y acciones grafiteras, reportajes sobre encuentros, videoclips, recordatorios históricos, cortos cómicos, publicidad y parodias publicitarias, etc.

En Madrid encontramos como ejemplos los videofanzines VIDEOGRAF, editado por el escritor EDDIE, y VIDEOJAM (Necronomicon Vídeo Prod.). Pero son abrumadoramente más numerosos los vídeos producidos en los U.S.A., aunque su difusión en España no sea numerosa. Estos son algunos de ellos:

VIDEO GRAF and OUT TO BOMB, de Carl Weston. Video Graf Productions, PO BOX 1933, NEW YORK, NY 10274.

GRAFFITI VERITÉ, Bryan World Productions, 125 South Wilton Place, LOS ANGELES, CA 90007.

BOMB!, PO BOX 124811, SAN DIEGO, CA 92112.

---

<sup>101</sup> En el caso del Style Wars, aunque se comercialice hoy en día como un videofanzine más, no se pueden considerar propiamente como tal.

AEROSOL WARFACE, 461 Uvalde, PO BOX 247, HOUSTON, TX 77015.  
STREETS OF GRAFFITI, Rodney Rodríguez/Video, PO BOX 506, BRONX,  
NY 10451.  
AEROSOL ART, Dream Sand Video & Print., 1115 Pendleton Street,  
CINCINATI, OHIO 45216.  
FORBIDDEN ART, Dave Novak, BOX # 244, 106-B Nassau Ave.,  
BROOKLYN, NY 11222.  
Etc.

A partir de 1996, encontramos los primeros indicios de empleo del servicio de Internet con la confección de graffiti-infofanzines<sup>102</sup>, en ocasiones meras versiones de los fanzines impresos:

ART CRIMES: <http://www.graffiti.org/>  
BOMB AUSTRALIA: <http://smople.thehub.com.au/~bombaust/>  
CRAYONE HOMEPAGE: <http://www.hip-hop.com/>  
DAMAGE: <http://home2.swipnet.se/~w-28452/graf.html>  
DIGITAL JUNGLE: <http://www.graffiti.org/dj/>  
EYEGASM: <http://www.hgs.se:80/~up951lg/>  
FUTURA 2000: <http://ocaxpl.cc.oberlin.edu/~sspitzer/fu/>  
HANGOUT GRAFFITI MAG: <http://home.pages.de/~hangout>  
KUMAR'S WORL: <http://users.deltanet.com/~richmcm/Kworld.htm>  
MAKT'S HOMEPAGE: <http://194.103.205.100/applen/martin>  
MIAMI FLIX: <http://www.shadow.net/~graff2/>  
STEELO MAGAZINE: <http://www.steelo.com/>  
THE INNASOUL: <http://members.tripod.com/~bronz/>  
THE RAT'S ASS: <http://www.personal.engin.umich.edu/~ptem/index.htm>  
THE VIRTUAL BLACK BOOK: <http://ubbook.allmansland.com/>  
UNITED URBAN ARTIST: <http://www.martinezgallery.com/>  
WANTED MAGAZINE: <http://www.geocities.com/SoHO/8083/>  
WRITTERS: <http://homel.swipnet.se/~w-14350/writers.html>  
Etc.

---

<sup>102</sup> NYHC+nO^kLUE^zINE (No Klue Fanzine), E-mail: [blister@ingress.com](mailto:blister@ingress.com). (desde el 8-3-1996); LARA, Arthur: "Grafite em Sao Paulo", Arte Urbana, E-mail: [artagent@usp.br](mailto:artagent@usp.br); <http://wagner.lsi.usp.br> (desde el 10-6-1996); "Graffiti en Internet", WANTED, 1997.

## 2.7. Actitudes políticas frente al Graffiti Move en Madrid

Al igual que en otros puntos de América o Europa donde se convive diariamente con el graffiti, las actuaciones dispuestas por los poderes públicos parten de la consideración de que éste es un problema de raíz vandálica. Esta consideración cultural es producto de una valoración generalizada entre los ciudadanos de la que participan los mismos escritores. Estos suelen asumirla sin mucho reparo sin que por ello se les pueda considerar estrictamente delincuentes habituales. Incluso, no sólo la aceptan, sino que la potencian desde su perspectiva, ya que ven en su identificación con lo delictivo o, de un modo irónico, con lo criminal una original y distintiva caracterización. No olvidemos que el *outlaw ethos* (Brewer 1992: 194) o su *modus operandi* delictivo es la seña de identidad por excelencia o hasta de autenticidad del escritor de graffiti frente a otros agentes creativos.

El subrayado de su aspecto vandálico confirma sus fundamentos subversivos contra una norma y una moral que suponen injusta, donde la definición del mal o el bien no se establece con criterios generales. El escritor cree o quiere creer que hace bien, a sabiendas de que se sirve de un medio "incorrecto", con un bien social como es el arte y, a cambio, recibe abrumadoramente más críticas negativas que positivas. El graffiti advierte de las flaquezas del sistema, representado por una ley que se manifiesta injusta por lo desproporcionado y contradictorio de su aplicación y una justicia que se ve impotente o ineficaz para controlar el desajuste social. Por tanto, se establece un enfrentamiento que legitimaría dicha

actividad, no tanto desde un planteamiento contracultural, sino desde una verdadera fundamentación en los principios consolidados de una cultura democrática que aspira a la exploración de nuevos cauces para la expresión popular y obliga y propone una reestructuración del sistema acorde con las nuevas necesidades creativas manifestadas.

No es extraño que este movimiento lo protagonicen jóvenes, ya que el papel de los infantes sociales no es sólo conocer sino también cuestionar el orden social mantenido por los adultos. De esta forma, nos encontramos con una actitud en principio eminentemente lúdica, es decir, se vive de un modo subjetivo e irresponsable, sin una conciencia plena de las consecuencias de sus actos ni una subversión de fondo. Sin embargo, al alcanzar una magnitud destacada y generar una respuesta represiva, se torna en una actitud no ya transgresiva, sino sistemáticamente rebelde. Pasa de ser un síntoma molesto a ser considerado una seria patología social.

Así pues, la forma de atajar el vandalismo grafitero se centra en dos conjuntos de medidas: las represivas o las integradoras<sup>103</sup>. Estas nunca atienden las motivaciones fundamentales de la actitud de los escritores de graffiti, ya que parten de una visión sesgada de la entidad del problema. En el primer caso, se contempla a los escritores de graffiti como unos gamberros cualquiera a someter, llegándose a observar su actividad como terrorista. En el segundo, se les estima como artistas potenciales, con un desarrollo desviado a reeducar. En ningún caso se atiende el hecho de que el escritor de graffiti

---

<sup>103</sup> Estos conjuntos de medidas o mecanismos de represión o integración se corresponden de modo general con lo que Devon D. Brewer denomina estrategias tradicionales (represivas) o estrategias alternativas (integradoras) (Brewer 1992: 190-191).

reúne ambos caracteres indisociablemente. Es un vándalo artístico o un artista vandálico en distintas proporciones. Pero, sobre todo, influye el hecho de que no se contemple el fenómeno del graffiti como un exponente de una coherente subcultura urbana de enraizamiento internacional: el *Hip Hop*.

Las medidas represoras principalmente surgen de las instancias públicas, ya que son quienes pueden acometer con autoridad y un amplio presupuesto y medios técnicos este género de medidas. Eminentemente, son de rango municipal, ya que es la administración competente más directamente afectada. Generalmente, se muestran ineficaces y agudizan el problema al sobreexcitar a los escritores<sup>104</sup>. Las segundas pueden partir de la iniciativa pública o también a través de la privada y resultan parcialmente satisfactorias, ya que se limitan a acuerdos puntuales y evidencian una actitud instrumentalizadora, sin atajar las motivaciones profundas de los escritores. No obstante, su máximo objetivo es la legalización del graffiti por cauces regulados, en lo que se diferencia del primer conjunto de medidas que se contenta con el combate de algo que se asume como ilegal e ilegalizable.

Puntualizar también, antes de entrar en detalle a describir estos dos conjuntos de medidas, que en Madrid y en concreto en Vallecas se observa la reproducción de las pautas de actuación llevadas a cabo con bastante antelación en los

---

<sup>104</sup> Las medidas represoras no sólo agudizan el problema, sino que la persecución del graffiti representa a través de sus testimonios gráficos (limpiezas, sobrepintados, contrapintados, etc.) la culminación del mensaje emitido, el remate de la obra de un escritor que sabe que su transitoriedad dependerá en gran medida de la acción humana. Significa una «reiteración del mensaje represivo», la confirmación de la denuncia de un ambiente represor, como observó Juan Antonio Ramírez en el caso español de las tachaduras policiales contra las pintadas contrarias al Régimen franquista (Ramírez, 1974; Ramírez 1992: 200-201).

Estados Unidos de América e, incluso, en municipios de otras naciones europeas como Francia, Gran Bretaña u Holanda, por ejemplo. Igualmente, aunque se restringen a la envergadura local del fenómeno y se aplican según sus peculiaridades particulares, no se percibe ninguna innovación original y sí la apuesta por medidas ya experimentadas, errónea o acertadamente. De este modo, puede afirmarse que la política sobre graffiti de los Estados Unidos es tan pionera y en sus inicios tan puntera como el mismo *Graffiti Move* local. No obstante, su sistematización sucede en los años 90, tras dos décadas de pruebas (Brewer y Miller 1990; Brewer 1992: 188-196), con el consiguiente ahorro empírico-temporal para los implicados en las políticas de control de las escenas europeas.

### 2.7.1. Mecanismos de represión

Devon D. Brewer recopila en un artículo toda una serie de estrategias de control del *Hip Hop Graffiti* a la vez que atiende a su valoración por escritores de New York City, el área de la Bahía de San Francisco, Los Ángeles y Seattle (Brewer 1992: 188-196). Respecto a las de corte tradicional, se subrayan las siguientes, partiendo de sus conclusiones:

- 1) El *buffing* (Castleman 1987; Bell, Bell y Bodefroy 1988; Brewer 1989; Brack 1990; Cooper y Chalfant 1991; Brewer 1992: 190).
- 2) Protección de superficies con revestimientos que faciliten la limpieza o repelan la pulverización o aplicación de pintura (Castleman 1987: 141-142; Costigan 11-2-1985; Fiore 9-12-1990; Brewer 1992: 190).
- 3) Prohibición de la venta de aerosoles o rotuladores a menores de edad (Brewer 1989; Haberstroh 6-5-1989; Brack 1990; Fiore 9-12-1990; Brewer 1992: 190).
- 4) Represión policial y creación de brigadas antigraffiti (Castleman 1987: 141, 167-168; Scott 1989; Brewer 1992: 190-191).
- 5) Infiltración policial (Castleman 1987: 53).
- 6) Programas de delación entre escritores (Castleman 1987: 169; Brewer 1992: 191).
- 7) Sentencias y multas duras (Martínez 1989; Scott 1989; Fiore 16-12-1990; Brewer 1992: 191).
- 8) Brutalidad policial (Castleman 1987: 166; Chalfant y Prigoff 1995; Lachmann 1988; Brewer 1992: 191).
- 9) Programas recreativos para jóvenes.

10) Realización de murales sin el uso del aerosol ni de los motivos o temas del *Hip Hop Graffiti*.<sup>105</sup>.

11) Campañas antigraffiti a través de los *mass media* (West 18-7-1990; Brewer 1992: 191).

12) Programas de educación antigraffiti en escuelas (*Seattle Engineering Department* 1986; Korzybsky 1988; Brewer 1989; Brewer 1992: 191).

Entre las estrategias tradicionales que se vienen ejerciendo fuera de España para erradicar el *Hip Hop Graffiti* está en primer lugar el *buffing* o limpieza, repintado o restauración de soportes grafiteados. Un medio de siempre que requiere, para ser psicológicamente efectivo, inmediatez y constancia con objeto de resaltar el carácter efímero de estas producciones. No obstante, su impacto no tiene en cuenta la motivación accional que por contra podría verse incentivada por el ambiente de beligerancia generado con este tipo de represión. El segundo tipo de estrategia tiene igualmente la misma intencionalidad, siendo una medida que facilita y abarata las acciones integradas en el primer tipo. El tercero incide en varias cuestiones. Primeramente, en obstaculizar el acceso a los útiles emblemáticos del movimiento a quienes se inician, aunque se fomente por otro lado el *racking*, una de las conductas iniciáticas más emblemáticas. Lo que ocasiona que se haya de diseñar todo otro conjunto de medidas complementarias para evitar los robos y hurtos. Por otra parte, se incide en el control de aquellos que por ser menores no pueden verse sancionados con la misma contundencia que los escritores mayores de edad. El entorpecimiento de su acceso al material

---

<sup>105</sup> En este tipo de iniciativas se percibe el eco de los intentos de integrar el graffiti callejero en la senda del arte convencional a lo largo de la eclosión de este fenómeno. Este hecho se ejemplifica excelentemente con los intentos de aproximación y unificación del *Graffiti Move* y el *Mural Movement* durante los años 70 (Popper 1989: 258).



grafitero supondría un refuerzo a la política concreta de control del graffiti infantil o prepenal. A estas medidas de control se suman las que inciden en la política policial y el cumplimiento estricto de la ley sobre el graffiti. Dentro de este conjunto se incluyen el cuarto tipo, con la elaboración de operativos de vigilancia y la realización de detenciones, con la creación de brigadas creadas específicamente para combatir el graffiti<sup>106</sup>; el quinto, que se inserta dentro de las acciones policiales permitidas o permisibles legalmente, plantea la infiltración en el mundo del graffiti como mecanismo de conocimiento, control e influencia<sup>107</sup>; el sexto que es lo que se conoce como *informant programs*, la obtención o compra de delaciones por parte de escritores, aprovechándose de las rivalidades entre grupos o escritores; el séptimo, el dictamen de sentencias duras y multas ejemplares; y el octavo, la brutalidad represiva, con el recurso extraoficial de la intimidación, de la privación de las garantías constitucionales, del sometimiento a palizas o vejaciones, etc.

El resto más que como represivos se deben catalogar como desviantes o preventivos, aunque ambos grupos busquen la desaparición del graffiti desde su consideración de ilegalizable y por tanto conformen un bloque unitario. Las

---

<sup>106</sup> Dentro de este tipo, cabe incluir la instalación de videocámaras, muy característica de las políticas de control europeas. Más como medida disuasoria que como sistema de recopilación de pruebas inculpatórias (Marconot 1995: 9).

<sup>107</sup> Craig Castleman no llegó a confirmarlo, pero existió el rumor de que la policía newyorkina o un grupo de policías a título particular constituyó en 1978 un grupo de graffiti, con el fin de desmembrar la hermandad de escritores, provocando suspicacias con una serie de tachaduras (Castleman 1987: 53). Igualmente, tendríamos los *fake fanzines* (fanzines señuelo o fanzines falsos). Un ingenioso recurso, aparentemente más propio del espionaje que de la actuación policial que se idea como fuente de información y de control de la actividad grafitera, el pensamiento, la organización y la red de relaciones de los escritores de graffiti.

medidas que propiamente se pueden valorar como desviantes son el octavo y noveno. El noveno tipo sería el diseño de programas de actividades alternativas al graffiti, como medio de desvío o prevención que dirigen al joven hacia actividades recreativas convencionales o más admisibles (deportes, clubs, etc.) El décimo plantea la ejecución de murales de un modo "tradicional", sin el uso de aerosoles, y sin recurrir a la temática o su tratamiento iconoclasta o al estilo del *Hip Hop Graffiti* (sin letras ni caricaturas, por ejemplo). Se trata de un medio de encauzado o reencauzado de los jóvenes hacia la experiencia creativa tradicional mediante la formación artística institucionalizada y su buen gusto.

En lo que llamaríamos estrategias tradicionales preventivas estarían los tipos décimo y undécimo. El undécimo es la realización de campañas a través de los medios de comunicación en las que se incide en los perjuicios y los elementos reprochables socialmente del graffiti, así como en sus valores negativos asociados culturalmente. El duodécimo tipo plantea la prevención temprana, con la aplicación de programas educativos en centros escolares en los que se advierte a los jóvenes del perjuicio y los peligros de su inmersión en el graffiti.

A partir de los años 90, con el agudizamiento y generalización del problema no sólo en Madrid sino también en otras capitales españolas (Barcelona, Valencia, Murcia, etc.), se hace muy manifiesta una serie de actuaciones que tienen por objeto dar fin a las acciones de los escritores de graffiti. Esto no quiere decir, sin embargo, que con anterioridad, a finales de los 80, no se asistiese a situaciones graves no generalizadas. Este es el caso, por ejemplo, de Getafe, donde

el Ayuntamiento de Getafe y la Policía Municipal tuvieron que tomar ya en octubre de 1988 algunas medidas para atajar el *tagging* local, denunciándose la práctica del *racking* (España 7-10-1988: 28).

Por encima de otras consideraciones, a la hora de diseñar esa serie de medidas frente al graffiti, se consolida la postura de controlarlo por medio de campañas contragrafitas de orden represivo. Sin duda, esta reacción institucional suscita un fortalecimiento de la identidad pública del movimiento, al intensificar la distinción entre el *nosotros* y el *ellos* y el compromiso de los escritores de graffiti con unas actuaciones desarrolladas en un ambiente de beligerancia (Smelser 1962; Brinton 1965; Hierich 1971; Johnston, Laraña y Gusfield 1994: 21).

Estas campañas sustentan, ante la opinión pública, su acción represiva en las siguientes apelaciones argumentales:

- a) Acción vandálica o delictiva sobre propiedades públicas o privadas,
- b) puerta de acceso a actividades delictivas o criminales,
- c) censurabilidad de los contenidos (sexo y violencia),
- d) contaminación visual (guarreo), alteración del "medio ambiente urbano",
- e) impropiedad del medio o el procedimiento<sup>108</sup> y

---

<sup>108</sup> Esta impropiedad se sostiene sobre su consideración como una actividad anacrónica, impropia de nuestro momento histórico y de un régimen democrático donde se salvaguarda el derecho a la libre expresión (Castillo 1997: 214). Obviamente, este argumento resulta ingenuo, ya que no todo es comunicable a través de los medios institucionales ni la totalidad de la ciudadanía tiene las mismas posibilidades de acceso a éstos aun en un régimen democrático.

f) perjuicios o consecuencias peligrosas de sus actos sobre la vida cotidiana de los ciudadanos.

Esta vía represiva, aunque de modo discreto, la encabezan las empresas públicas afectadas muy directamente por el fenómeno del graffiti: RENFE y la EMT. El Metropolitano de Madrid ya consiguió buenos resultados por la vía judicial en 1991 frente a un vandalismo protagonizado por menores de edad. De este modo, a mediados de 1993 se observa -según declaraciones del portavoz de la compañía, Miguel Otamendi- un ligero retroceso, gracias al ejemplo seguido que ya marco la de New York (Pozo 14-6-1993: 53). Este estima que las medidas más efectivas son las de corte disuasorio:

- 1) Endurecimiento de las normativas en lo que respecta a puniciones, con carácter ejemplarizante<sup>109</sup>.
- 2) El refuerzo de las medidas de seguridad y vigilancia (activas y pasivas).

---

<sup>109</sup> En lo que respecta a RENFE, en 1990 entró en vigor la Ley de Ordenación de los Transportes Terrestres (B.O.E. 8-10-90). En el siguiente extracto se recogen algunas disposiciones de su reglamento aplicables a la prevención del graffiti:

PROHIBICIONES Y OBLIGACIONES EN LA UTILIZACIÓN DE LOS TRANSPORTES FERROVIARIOS

Art. 293.1.- Queda prohibido a los usuarios del ferrocarril.

12.- Todo comportamiento [acciones para grafitear] que implique peligro para la integridad física de los demás usuarios o pueda considerarse molesto u ofensivo para éstos o para los agentes del ferrocarril.

13.- Las acciones [graffiti] que puedan implicar deterioro o causar suciedad en los trenes e instalaciones o, en general, que perjudiquen los intereses del ferrocarril o de las empresas explotadoras.

Art. 294.3.- Lanzar o depositar objetos [aerosoles] o materiales de cualquier naturaleza, o realizar vertidos en cualquier punto de la vía y sus aledaños e instalaciones anejas, dentro de la zona de dominio público, o al paso de los trenes.

Se fijan las siguientes sanciones (art. 295.1): Multa de 5.000 a 86.000 ptas. al incumplimiento del art. 293.1.13; multa de 86.001 a 172.000 ptas. a la entrada o tránsito de personas por la vía férrea fuera de los lugares determinados al efecto; multa de 172.001 a 345.000 ptas. al incumplimiento del art. 294.3 y el art. 293.1.12.

Por lo general, el artículo que se aplica al graffiti en sí es el 293.1.13, que no constituye delito sino falta dada su cuantía.

- 3) Desarrollo tecnológico que facilite la limpieza del equipamiento y las instalaciones (limpiadores más activos, barnices que dificulten la adherencia de la pintura, instrumentos que agilicen las labores de aseo, etc.), con efectos psicológicos sobre los escritores (impotencia operativa).
- 4) Fomento de programas para la formación cívica de los jóvenes.
- 5) Campañas de imagen y mecanismos de desinformación<sup>110</sup>.

110

Los escritores están al tanto de lo que en prensa se escribe sobre ellos. No es extraño que descubran entre el asombro y la indignación que sus actuaciones importantes no sólo se silencien aun como sucesos, sino que se nieguen o aminoren. Sin duda, esta desconfianza hacia los medios oficiales, también genera a su vez una serie de reacciones de contrainformación.

En el artículo *"The Fastest Writers"* (WANTED noviembre 1995), se reproduce un artículo publicado en «una revista de RENFE» (sin referencia), "Valencia y Murcia reducen los graffiti en el material de Renfe. Acuerdo para la formación cívica de jóvenes infractores, interpretado como una negación de que se hayan pintado trenes y acusándolo de falsedad por medio de la publicación de las fotografías de algunos cercanías pintados por escritores locales (PIKE, NAVA, SOIK, NIKO, etc.) Esta interpretación es inexacta. En ningún punto del artículo citado se niega que se hayan pintado trenes, sino que se afirma que se «han conseguido reducir considerablemente, desde principios de abril, las agresiones al material de Renfe en las regiones de Valencia y Murcia» y que «en el primer trimestre de este año (1995), al menos 57 trenes de Valencia y Murcia fueron objetos de pintadas». Sin duda, los redactores de la revista pretenden azuzar la rivalidad entre los escritores y RENFE exagerando "el papel de malo" asignado a la empresa.

Otro ejemplo, significativamente en la misma revista, es el artículo "Artistas de Graffiti... o delinquentes" (WANTED 1997), donde se subraya la injusticia de la represión judicial a la vez que se busca una interpretación justificadora en una sentencia que absuelve a un fastwriter metropolitano por pintar el interior de un vagón, con aerosoles, junto a otros tres de delito de daños (que no de falta de daños). En este sentido, la consideración de la intencionalidad de «exponer una obra que ellos consideran "arte"», pese a causar daños, impide la aplicación del artículo 559 del Código Penal, en relación con la circunstancia 6ª del art. 558 de éste. Queda así la sanción en un fin de semana de arresto, pago de costas y una indemnización de 62.077 ptas., evitando los 6 meses de arresto mayor que le corresponderían de ser delito. No obstante, el titular y el comentario sobre la sentencia de este artículo interpreta el suceso como una absolución total.

Por otro lado, esta "victoria" se opone a una "derrota humillante", acaecida en Valencia. A efectos de una mayor credibilidad -como en el caso anterior- se reproduce el texto referido (Lis y Domínguez, *El Mercantil Valenciano* n.d.) Éste cuenta la detención de dos jóvenes de 18 años, uno valenciano y otro madrileño, por dos vigilantes de los FGV (*Ferrocarrils de la Generalitat Valenciana*), cuando pintaban un tranvía. Este suceso era consecuencia de una investigación abierta por policías adscritos a la brigada móvil de Valencia con motivo del incremento de la acción vandálica de escritores en Valencia, Silla, Utiel, Segorbe y Vinaròs. A partir de esta detención la investigación pasa a la supervisión judicial del titular del Juzgado de Instrucción nº2 de Valencia, Luis Francisco de Jorge. Tres meses después del arresto se ordena el registro de sus domicilios con la intervención de todo aquel material (aerosoles, bocetos y fotografías) que sirviese a su encausamiento. Sin embargo, este tipo de medidas, que parece escandalizar a los escritores españoles por su aparente desproporción, están a la orden del día en otras naciones europeas.

En el terreno personal de mis investigaciones, no obstante, he comprobado cierta discreción sobre el tema entre los afectados por el graffiti. Acreditado debidamente, en la segunda decena de mayo, me dirigí a las oficinas de información de la estación de Atocha RENFE. El empleado que me atendió mostró ante mis preguntas un laconismo tal que, sin duda, evidenciaba su incompetencia, y una actitud evasiva y sistemáticamente negadora de la existencia de las piezas que le describía y que previamente había localizado visualmente en una prospección de las inmediaciones de dicha estación. También, -siguiendo con una política de salvaguarda de la buena

No obstante, se fija para 1993 un costo de entre 150 y 200 millones de pesetas y un centenar de jóvenes detenidos. Esto motiva una corrección de las medidas hacia un enfoque más pedagógico (Aguirre 26-5-1994: 3).

El ejemplo represivo más significativo de la serie de medidas tomadas en distintos puntos de la Comunidad, es el de la campaña *Navidades Blancas*, llevada a cabo durante el 14 y el 15 de diciembre de 1991 (Jiménez 14-11-1991: 48). Lo curioso de este caso es el origen juvenil de la iniciativa: el Instituto de Formación Profesional Humanejos, de Parla. Esto debe hacernos conscientes de las proyecciones delictivas y vandálicas que se proyectan sobre el graffiti y de una especial conciencia cívica inspirada en unos jóvenes que aspiran proteger el espacio urbano de las agresiones de unos desarraigados sociales. La restauración de un espacio urbano herido, saneado por la blancura. Una conciencia que curiosamente parece asumir como modelo a alcanzar la imagen idealizada del pueblo de casitas blancas enclavado en Extremadura o Andalucía<sup>111</sup>. En este planteamiento se nos enfrentan dos concepciones populares radicalmente opuestas entre lo rural y urbano, entre el desarrollo estético rural y

---

imagen de la empresa frente a una de las actividades que generan las mayores pérdidas económicas de esta empresa- afirmó que unos muros a los que hice referencia en los que se podían contemplar la obra de escritores de Vallecas acumulada desde los años 80 y que fueron limpiados a principios de 1996 -como se vió en el espacio de medio ambiente de una de las ediciones del Telediario de las 14 h. de Telemadrid- se había limpiado siempre de modo periódico. Lo más curioso es que además, pese a estar autorizado por la Jefatura de Imagen, Edición, Documentación y Audiovisuales para la realización de fotografías en las áreas ferroviarias de la Comunidad de Madrid, se me negó su validez y se me advirtió de la eficacia del servicio de seguridad.

Sin duda, en ambos frentes se ha consolidado una conciencia de enfrentamiento que obliga a servirse de la información como arma de lucha.

<sup>111</sup> Entre los estudiantes se tenía pensado la realización de un vídeo. Esta actividad pretendía comparar o contraponer el estado de Parla antes de la campaña con las imágenes de pueblos de Andalucía y Extremadura y el nuevo estado de Parla.

el desarrollo estético de la urbe. No es extraño que ambos mundos se interfieran en estos ámbitos periféricos, invadiendo los escritores madrileños espacios rurales en Madrid y provincias adyacentes e imponiendo la población inmigrante en espacios urbanos su peculiar gusto urbanístico.

Rápidamente el Ayuntamiento respalda la promoción de esta campaña de limpieza, mediante una subvención evaluada en 16 millones de pesetas. Se trata de una medida cosmética que no soluciona las motivaciones profundas que subyacen en la aparición del graffiti, que incluso pueden ser en algunos casos de un orden sentidamente cívico. Además, no podemos eludir lo que de aliciente tiene la reconquista de un espacio immaculado para un conjunto de escritores, incluso de cara a ridiculizar a quienes han tapado sus obras.

Posteriormente, hasta 1993, desarrollará una política represiva instigado por comerciantes y asociaciones de vecinos. Inicialmente, se basa principalmente en la sanción económica -siguiendo el ejemplo de otras localidades-, pero dado el altísimo índice de multas impagadas, se opta por la imposición de horas de trabajo en beneficio de la comunidad, blanqueando la ciudad.

En 1992, tenemos el ejemplo de Móstoles. El alcalde socialista, José Baigorri, adopta una postura beligerante contra todo tipo de vandalismo, incluido de modo destacado el graffiti (Martín 3-1-1992: 42; 7-1-1992 y 30-5-1992: 63). Fundamentalmente, se encamina a través de las usuales campañas de limpieza y del endurecimiento de las puniciones, arresto menor y multas (entre las 5.000 y las 50.000 ptas.), además de proceder al lanzamiento de críticas contra la política de

ofrecer permisos y lugares especiales para pintar ejercida por otros ayuntamientos. «*Que se vayan a pintar al monte*» (Martín 7-1-1992) es la frase que resume los objetivos últimos que se derivan a resultas de una negativa comprensión del fenómeno por parte de este alcalde, ofuscado ante atentados como el sufrido por la estatua erigida en homenaje del histórico alcalde Andrés Torrejón.

El encargado fáctico de velar por el respeto al espacio público será el Departamento de Educación Medio Ambiental, dirigido por Andrés Montaña. No obstante, resulta inviable la imposición de las sanciones anunciadas, dada la edad de los implicados y su situación de dependencia económica. En consecuencia, se opta por que los escritores realicen las tareas de limpieza a modo de castigo ejemplar y escarnio público, desde un enfoque bastante paternalista, sugerido sin duda por la edad de estos traviesos. Incluso, Andrés Montaña señala que, si se portan bien, se les llegará a recompensar con «*una pared hermosa*» y «*pintura base*», siempre y cuando demuestren sus dotes artísticas mediante la presentación de un boceto (Martín 30-5-1992). En esta concepción se aprecia un intento de asimilación tanto al muralismo tradicional (soporte y técnica) como a los mecanismos establecidos en las actividades de encargo en el mundo artístico o del concurso público (presentación de bocetos), que en este caso otorgan el poder decisorio último a la administración pública.

A partir de diciembre de 1993, RENFE y el Metropolitano de Madrid van a firmar convenios con instituciones oficiales de la C.A.M., para que se lleven a efecto medidas ejemplares entre los jóvenes sancionados, menores de 16 años. Así, en 1993 la presidenta de RENFE, Mercé Sala, y la consejera de Integración



Social, Elena Vázquez firman un convenio por el que los jóvenes condenados tendrán que realizar labores de reparación y limpieza en Chamartín (Olaya 2-12-1993). Estos programas serán desarrollados por el Instituto Madrileño de Atención a la Infancia (IMAIN) y consisten en la explicación a los jóvenes del alcance y significado de su acción vandálica, la reparación de los desperfectos por éstos y la explicación por parte de éstos de si han cambiado o no de actitud. En 1994, el Metro de Madrid y la Consejería de Integración Social firman otro acuerdo por el que se incide en la toma de medidas de concienciación cívica frente a aquellos menores de 16 años que cometan pintadas y destrozos en el metro (Aguirre 26-5-1994: 3). Estas medidas correctivas se coordinarán también por el IMAIN, a través del Programa de Atención a Menores en Conflicto, y giran en torno a la involucración voluntaria de los sancionados y consentida por padres o tutores. En el caso de los jóvenes que sean escritores, su labor se centra en la limpieza de sus graffiti y el repintado. De este modo, se trata de evitar la vía judicial, subrayar el sentido pedagógico y no represor de la sanción y atajar el balance negativo de 1993. Ésta también advierte de la pertenencia mayoritaria de estos vándalos (entre los que no hay sólo escritores) a la clase media-alta y a barrios acomodados, actuando en estaciones de alta concentración de viajeros (Bilbao, Moncloa, Argüelles). Su edad y extracción social comportan por lo general que las multas las paguen los padres o tutores, quedando las sanciones sin efecto directo sobre los causantes e invalidando su efectividad.

Como ejemplo más reciente, tenemos en Alcorcón un caso que responde al descontrol de una política de integración. Bajo el patrocinio del Ayuntamiento y de los Servicios de la

Juventud, el *II Encuentro Internacional de Hip Hop* se celebra el viernes 8 y el sábado 9 de diciembre en dicha localidad (Barroso 8-12-1995; 9-12-1995). Su celebración resulta satisfactoria y modélica. No obstante, los sucesos que acaecen el domingo 10 enturbian la buena imagen que se quería dar de esta manifestación. Este descrédito viene de la mano de varios golpes de mano -seguramente realizados con las sobras materiales de los actos oficiales- que culminan las agresiones vandálicas sufridas habitualmente por seis conjuntos escultóricos de la localidad (Barroso 10-12-1995: 1). El escándalo público que se provoca genera duras críticas contra esta política de integración<sup>112</sup> y el Ayuntamiento opta por iniciar, parejamente, una campaña para evitar las agresiones contra las obras de arte. De esta forma, se complementa la oferta de unos cauces institucionales con el refuerzo de las medidas represoras de este tipo de gamberradas.

En todo este planteamiento, no hay que olvidar que incluso desde un enfoque democrático personas como el alcalde de Parla, José Manuel Ibáñez, amparan sus actuaciones en el sinsentido que supone utilizar unos cauces de comunicación dañinos para ciertos particulares o para el conjunto de la ciudadanía teniendo como se tiene libertad de expresión en los cauces oficiales. Sin duda, se evidencia un desconocimiento general acerca de la significancia transgresiva que como medio de expresión define al graffiti, independientemente del contexto político de organización social.

---

<sup>112</sup> Como muestra, tenemos la carta de una vecina de Alcorcón que cuestiona la política de inserción social de «estos pintores», no sin fundamento, pero carente de capacidad de comprensión (Pérez 20-12-1995: 2).

Indudablemente, existe un diálogo especial entre el graffiti y la escultura pública. Sobre la relación que se establece entre esta escultura y los escritores de graffiti me ocuparé especialmente al abordar el comportamiento ético de estos.

Resumiendo, las medidas represivas conocidas y probadas, entre las que cabe incluir las que buscan la extinción del graffiti por la prevención o la desviación hacia otro tipo de manifestaciones estéticas o artísticas o de otro carácter, son las siguientes en la Comunidad Autónoma de Madrid y los distritos vallecanos:

ESTRATEGIAS TRADICIONALES DE CONTROL	COMUNIDAD AUTÓNOMA DE MADRID	DISTRITOS VALLECANOS
REPRESIVAS	1. Buffing 2. Protección de superficies 3. Represión policial 4. Endurecimiento de normativas y sentencias 5. Programas de formación cívica 6. Brutalidad policial o de miembros de empresas de seguridad	1. Buffing 2. Protección de superficies 3. Represión policial 4. Endurecimiento de normativas y sentencias
DESVIANTES	7. Programas recreativos, con actividades alternativas 8. Realización tradicional y supervisada de murales	7. Programas recreativos, con actividades alternativas 8. Realización tradicional y supervisada de murales
PREVENTIVAS	9. Mensajes antigraffiti a través de los mass media (imagen y contrainformación)	

En definitiva, las actuaciones represivas en general se desarrollan de un modo semejante y siempre suelen concluir en la toma de conciencia de que la erradicación del graffiti resulta inviable por dicho procedimiento. No obstante, también puede adelantarse que el planteamiento de un procedimiento de integración, dada las deficiencias conceptuales que presenta y sus dificultades fácticas, sólo logra un encauzamiento parcial del fenómeno. Aunque con creces es su resultado mucho más satisfactorio que el conseguido con una actuación represiva.

Según esto, podemos elaborar un esquema ideal de la progresión de estas actuaciones represivas y establecer unas fases constantes, señalando la causa general:

ANOMALÍA	FASES DE ACTUACIÓN
Presencia de graffiti →	1. REPRESIÓN INDIRECTA: Legislación vigente y campañas de limpieza.
Sobreexceso de graffiti →	2. REPRESIÓN INDIRECTA: Endurecimiento de las campañas de limpieza, prohibiciones explícitas (bandos).
Mantenimiento del Sobreexceso de graffiti →	3. REPRESIÓN INDIRECTA: Se mantiene una actitud pasiva, sin la toma de medidas especiales. Se trata de no seguir el juego de los escritores. Se aguarda una fluctuación a la baja del fenómeno.
Minoría de edad que neutraliza esta acción →	4. REPRESIÓN DIRECTA:  ACCIONES DISUASORIAS:  Vigilancia especial, control de la venta de material, etc.  Establecimiento de puniciones: Arresto y multas.  Castigo psicológico: Implicación de los padres, prestación de servicios a la comunidad (limpieza), como escarnio y ejemplo; reprimendas amenazadoras, agresión física, etc.
Éxito (temporal) o Fracaso → Enconamiento de la postura de los escritores →	5. PLANTEAMIENTO DE UNA POLÍTICA DE INTEGRACIÓN  Negociación: Toma de contacto directo, diálogo, acuerdos:  Cesión de la parte represora: Expedición de permisos, cesión de muros, suministro de material, organización de certámenes u otra clase de actos culturales.  Cesión de la parte reprimida: Control (material, temático y estético) sobre la obra del escritor.
Éxito total o parcial (temporal) o Fracaso → Se mantiene la presencia de graffiti.	

### 2.7.2. Mecanismos de integración

Alcobendas, siendo un municipio con una actividad grafitera media, se presta como ejemplo para un tipo de actuaciones que pretenden evitar la proliferación "desordenada" y engorrosa del graffiti. En el otoño de 1991, el Ayuntamiento de Alcobendas a través de la Casa de la Juventud desarrolla una serie de actuaciones encaminadas a permitir a los escritores desarrollar sus ansias creativas a través de actividades legales que, además, incentiven su mejora cualitativa (Gómez 14-11-1991: 49; 1-12-1991: 46). En ese momento se pueden contabilizar en el municipio cinco grupos serios de escritores.

Estas actuaciones se centran en la expedición de autorizaciones para pintar determinados muros del municipio y en la celebración de certámenes. Los escritores que aceptan servirse de estas ofertas deben por su parte cumplir una serie de requisitos que garanticen la calidad de las piezas a realizar. La principal es la presentación de bocetos y su examen, ya que estas obras deben ser además, «agradables a la vista». Una exigencia sujeta a múltiples interpretaciones entre lo superficial y la censura temática y que sitúan al escritor en una posición servicial. Otro requisito que incide en la instrumentación o rentabilización publicitaria de las actividades patrocinadas por el Ayuntamiento es que en estas obras se promocióne el Plan Joven. Sin duda, tras el talante "enrollado" de las instituciones se esconde o evidencia el deseo de prestigiarse entre los ambientes juveniles o progresistas, una motivación generalmente propia de gobiernos de izquierda.

Junto a la discoteca *Light*, esta institución juvenil organiza en diciembre un concurso de graffiti, articulado en una sucesión de pruebas que culminan con la concesión oficial de una pared para el grupo de escritores ganador. Este tipo de concursos pone sin duda el acento en la calidad plástica de los graffiti y coloca este mérito por encima de cualquier otro criterio. La organización dispone el suministro de aerosoles y la concesión de paneles para los escritores. Estas ofertas intentan atraer y parcialmente crear una dependización de los escritores, creando incluso un sentimiento de agradecimiento que evite el "ataque" indiscriminado de éstos al espacio público.

En el caso de Leganés, ya en 1993 los costes en campañas de limpieza suponen una carga notable en los presupuestos municipales (15 millones de pesetas al año). Esto lleva a su alcalde, José Luis Pérez, a realizar una política de aproximación que en el ofrecimiento de su propia casa como soporte tiene el ejemplo más significativo de su buena fe. De todos modos, la decoración de su casa y otra serie de medidas no consiguieron una línea de actuaciones continuada ni obtuvieron la conveniente aceptación de los escritores locales. Esto se evidenció con el relevante bombardeo del Palacio de Justicia y la Estación de Zarzaquemada entonces recién inauguradas (López 23-11-1993: 71).

.....

Durante la última semana de mayo de 1994, se celebra el *III Certamen de Pintadas de Fuenlabrada* en la Avenida de Cantabria, organizado por el Ayuntamiento de Fuenlabrada y el grupo *Germinal e Intress*, empresa del Instituto de Trabajo Social. En éste participan dieciocho parejas, cada una con una

pieza. Las bases del certamen establecen una inscripción de 500 ptas. por participante a cambio de la entrega de quince aerosoles y la puesta a su disposición de una pared de 3 x 5 metros; concediéndose dos premios: uno primero de 50.000 pesetas en material de pintura y otro segundo de 30.000. El jurado está formado por José María Ibáñez (MAX) y Angel Arranza, un escritor de graffiti y un profesor de Bellas Artes (Durán 24-5-1994: 4; 29-5-1994: 15). Significativamente, con esta composición del jurado se aprecia el interés por subrayar el valor artístico del graffiti y el interés por su evaluación desde sus propios parámetros estéticos.

Otro ejemplo lo encontramos en Móstoles. En 1995, bajo el mandato del alcalde José Luis Gallego, anterior concejal de urbanismo, asistimos a un cambio de la política municipal respecto al graffiti (Moreno 27-2-1995: 4). Después de que su antecesor en el cargo adoptase una postura represora y, en cierta medida, consecuentemente al fracaso de ésta, se establecen una serie de conversaciones que desembocan en una solución pactada entre ambas partes. Se trata de lo usual: la expedición de los permisos pertinentes para emprender legalmente la decoración de instalaciones públicas (51 centros de enseñanza) y la financiación de la mano de obra y el material, más de 3.400.000 ptas. (nada en comparación con el coste de una campaña de limpieza). Un trabajo bien pagado para unos chavales, bastante entretenido y, en cierto punto, rutinario para un escritor de graffiti.

Pero en este caso los términos del acuerdo, nos indican que la postura de los escritores, fortalecidos por la represión sufrida, parte de una posición más potente que en otros casos. Esto es tan así que pueden imponer como condiciones propias la

selección de la marca del material, los colores que van a emplear y los diseños que pintaran en los muros; lo que mantiene en sus manos buena parte de la iniciativa creativa. De todos modos, en la aceptación del pacto por parte de los escritores colaboradores, se suele ocultar siempre la búsqueda de fuentes de financiación de sus obras ilegales, normalmente mediante el ahorro del material o presupuesto concedido o la sobreestimación de cuánto se va a necesitar. No obstante, el Consistorio enuncia una "recomendación", que censura y condiciona la temática o la representación de ciertas imágenes: nada de racismo o xenofobia, sexo ni violencia. Unas condiciones que parecen destinadas a congraciarse esta política integradora con el vecindario, aunque falseen o den una mala impresión de qué tipo de temas o con qué enfoque los tratan la generalidad de los escritores. Además de incurrir en una evaluación de los peligros propagandísticos del graffiti que los pone como superiores a la omnipresente publicidad, sobre la que -hay que advertir- no tienen potestad los ayuntamientos.

No obstante, al mes surgen problemas con otros escritores que no participan de los acuerdos entre el Ayuntamiento y la Asociación de Graffitis de Móstoles, también conocida como *Los 34 escritores*. Estos, enrabiados, inician por su cuenta una "venganza", represalia o llamada de atención que se ceba en los buzones de correos (Moreno 27-2-1995: 4). Un reflejo de lo complicado que resulta la aplicación eficaz de las políticas integradoras.

Desde octubre de 1995, el alcalde socialista Antonio Fernández, junto con el director de la Juventud, Juan Ángel Barajas, se plantea en Pinto una política integradora del graffiti local. Los primeros intentos se articulan a través del



encargo de trabajos de decoración de muros. No obstante, el trabajo realizado no cumplía a ojos de las instancias municipales de la calidad deseada, suspendiéndose el proyecto hasta diciembre. En ese mes, se volvió a requerir la colaboración de los escritores de Pinto para decorar subterráneos y fachadas a modo de concurso, con la presentación de bocetos (Morales 29-12-1995: 4).

Otro caso más fue la celebración de un primer maratón de graffiti en el municipio de Parla al que concurrieron una veintena de escritores de entre los 13 y los 23 años (Morales 10-3-1996: 1 y 8). El Ayuntamiento ofreció los aerosoles y dieciséis paneles que instaló en el Bulevar Norte, junto a la Casa de la Juventud. Igualmente, manifestó su intención de conservar las piezas realizadas.

En este caso, este proceso de integración viene precedido de una serie larga de medidas represoras (campañas de limpieza y punición) coordinadas entre la administración pública y algunas empresas privadas. El fracaso de esta línea de actuación llevó al consorcio creado para su erradicación establecer en 1993 contacto con los escritores de la localidad y negociar la creación de "un frente común" que se tradujo de modo inmediato en la decoración de fachadas (de comercios, tiendas de deporte, bares, peluquerías, gimnasios...) (Morales 22-11-1993: 10).

Destaca que paralelamente se fundase una asociación de escritores de graffiti en la localidad, entre cuyos miembros fundadores figuran VONS, THOR o SHAK. Esta asociación encamina sus actividades hacia la decoración de fachadas de comercios y dependencias municipales. Entienden el maratón organizado a

instancias municipales como un acto de promoción cara a futuros encargos, asumiendo el discurso oficial al anunciar la intención de erradicar el *tagging* (Castillo 1997: 240), aunque a la vez declaren que se desnaturaliza la motivación profunda del graffiti.

La más reciente experiencia -hasta la fecha- en la Comunidad de Madrid ha sido la realizada en Colmenar Viejo, al norte de la capital (Campano 26-10-1996: 6; 28-10-1996: 24). El 26 de octubre de 1996, se celebra una exhibición de graffiti coordinada por el grupo local *Doble O* y la Casa de la Juventud. En diez horas se cubren 50 m<sup>2</sup> de pared en el polígono "Artesanos" de Colmenar Viejo por cerca de una treintena de escritores de entre los 14 y los 20 años, bajo el lema «*Por la tolerancia y la convivencia*».

Lo que nos puede resultar más relevante de este particular es lo que se deriva de la visión de las instancias municipales colmenareñas (concretada en las declaraciones del director de la Casa de la Juventud, Pedro Villacampa) acerca de su labor integradora. En este aspecto, se aprecia como positiva, al establecerse por unos cauces ordenados, al dotar de un sentido, incluso ideológico, a esta "caótica" acción vandálica y al garantizar el libre desarrollo de la afición de estos chavales. Significativamente, vemos cómo los poderes públicos -haciéndose eco de un sentir general- articulan su discurso de autopromoción, en el que interesadamente se caracteriza al graffiti como una lacra social (acción perjudicial, sucia, sin valores o con valores negativos...), cuya eliminación pasa por implicar a dichos poderes o se desarrolla un concepto de libertad acorde con la estabilidad social (sólo se actúa libremente dentro de las normas).

Resumiendo, las medidas observadas hasta 1996 en Madrid que no buscan la desaparición total de esta actividad, pero sí aspiran a encauzarla en la legalidad son:

ESTRATEGIAS INTEGRADORAS DE CONTROL	COMUNIDAD AUTÓNOMA DE MADRID	DISTRITOS VALLECANOS
REPRESTIVAS	1. Grafitódromos (espacios permitidos) 2. Encuentros, exhibiciones públicas y muestras de Aerosol Art 3. Contratación para decoración por particulares o por instituciones públicas 4. Publicación de boletines o magazines 5. Certámenes o concursos de Aerosol Art con premios	3. Contratación para decoración por particulares o por instituciones públicas

En general, en el proceder integrador podemos extraer una serie de constantes. En primer lugar, suele precederse de una actuación represora y responder al agotamiento de esta vía. En segundo, suele darse desde las instancias municipales o particulares, directamente implicadas en su erradicación al ser las más directamente afectadas, con un talante -al menos aparentemente- altruista, conciliador y comprensivo, pero sin abordar el trasfondo social o personal de los escritores y desde una relación generalmente superficial y con un objetivo principalmente estético. En tercer lugar, plantea su control a través de la creación de dependencias materiales (suministro de aerosoles, premios, pago de encargos, expedición de permisos, etc.), y el ejercicio de la supervisión (temática o formal) mediante la presentación de bocetos. En definitiva, se recalca la posición subordinada del escritor de graffiti y la permisividad de su actividad -en principio ilegal-, ahora

convertida en una especie de privilegio y que, por tanto, le sitúa en deuda con sus aprovechados comitentes. En ocasiones, es tan poderosa esta consideración desde las mismas partes permisivas que, al establecerse un acuerdo con un escritor o con unos escritores, éstas estiman como suficiente la expedición de este permiso por su parte, sin necesidad de retribuir su trabajo, con lo que se incurre en una flagrante explotación. En cuarto lugar, dadas sus deficiencias -radicadas en la subestimación de un problema considerado pasajero desde su visión como moda juvenil y no como una constante cultural- suele tener un éxito temporal. Normalmente, esto sucede por lo insatisfactorio que es para la parte permitida, ya que se ve instrumentalizada, explotada o humillada, a pesar de poder cubrir en buena parte sus aspiraciones artísticas. En otras ocasiones, resulta parcial al no saber integrar a la gran diversidad de escritores o grupos de escritores que actúan en una determinada área, a causa en gran medida de no comprender la psicología del escritor de graffiti. En esto, también reside una visión reduccionista de un problema bastante más complejo de lo que comúnmente se considera.

En último lugar, indicar que finalmente, aunque exista algún caso de trasvase pleno al ecosistema artístico, esta política suele concluir en el fracaso o en la instauración de un sistema dual de conducta, donde la actividad ilegal (grafitera) coexiste con una actividad legal (pseudografitera). Ésta, por lo general, sirve para financiar y perfeccionar plásticamente la actividad ilegal, ya que los escritores que se insertan en la legalidad mantienen paralelamente su acción grafitera, que es la que verdaderamente les motiva y realiza.

### 3. El graffiti de cuño americano en Vallecas

#### 3.1. Introducción al contexto vallecano

##### 3.1.1 Marco urbano y social

El área de nuestro estudio comprende los distritos municipales de Puente de Vallecas y de Villa de Vallecas (anexionado al municipio de Madrid en 1951), denominaciones oficiales fijadas tras la última reestructuración administrativa del Municipio de Madrid en 1988. Aproximadamente, alberga unos 285.000 habitantes<sup>113</sup>.

Los límites oficiales del primero de los distritos -que propiamente suele recibir el nombre de *Barrio de Vallecas*<sup>114</sup>-

113

POBLACIÓN DEL DISTRITO N° 13, PUENTE DE VALLECAS, AL 1 DE MARZO DE 1991, SEGÚN DATOS DEL PADRÓN MUNICIPAL (número de habitantes)						
total	Entrevías	San Diego	Palomeras Bajas	Palomeras Sureste	Portazgo	Numancia
224.698	41.312	39.069	25.452	43.314	30.140	45.403

POBLACIÓN DEL DISTRITO N° 18, VILLA DE VALLECAS, AL 1 DE MARZO DE 1991, SEGÚN DATOS DEL PADRÓN MUNICIPAL (número de habitantes)		
total	Casco histórico de Vallecas	Santa Eugenia
59.488	32.635	26.853

114

Lo que netamente se considera el Puente de Vallecas suele ser la demarcación fijada entre los límites oeste, sur y norte señalados del distrito, pero el límite este viene determinado por el cerro del Tío Pío, el estadio del Rayo Vallecano y las calles de Carlos Martín Álvarez y Martínez de la Riva (San Diego, gran parte de Numancia y una pequeña porción de

son: al norte, la carretera de Valencia (Avda. del Mediterráneo); al oeste, la M-30 (Avda. de la Paz); al sur, las vías ferroviarias que parten de la estación de Atocha, descampados y el río Manzanares y al este, el parque lineal de Palomeras, descampados y la avenida del cuarto cinturón. Estas barreras físicas se consolidan además como potentes barreras psicológicas que ayudan en la formación de una conciencia particular. Este espacio se divide en seis barrios principales: Entrevías, San Diego, Palomeras Bajas, Palomeras Sureste, Portazgo y Numancia. A su vez, estos barrios se pueden subdividir en otras subentidades barriales: El Pozo del Tío Raimundo, Doña Carlota, Fontarrón, Sandy, La Viña, el cine París, etc.

En el caso del segundo de los distritos sus límites se establecen en: al norte y al este, la carretera de Valencia (Avda. del Mediterráneo); al oeste, el parque lineal de Palomeras, descampados y la Avenida del cuarto cinturón y al sur, con el río Manzanares y descampados. Se divide en dos barrios: el Casco Histórico de Vallecas y Santa Eugenia. No obstante, como en el caso anterior se pueden señalar otras subdivisiones barriales: la U.V.A., Barrio Vilano, Barrio Sartenilla, etc.

Todo Vallecas presenta unas peculiares características poblacionales que favorecen la construcción sólida de una identidad comunitaria. Desde los años 50 y hasta la actualidad, Vallecas ha recibido continuos flujos inmigratorios procedentes de todas las regiones españolas, en especial del sur y centro

---

Palomeras Bajas); considerándose la parte más castiza (Redondo 1979: 681). Esta demarcación se completaría con otras tan generales como Palomeras, Entrevías o Pueblo Vallecas, que simplifican las demarcaciones oficiales del territorio vallecano.

peninsular, que tenían como destino el municipio de Madrid; incluso movimientos migratorios interurbanos y actualmente una notable llegada de inmigrantes de otros países europeos o de otros continentes. Todo ello ha investido a Vallecas, primeramente, de un aura proletaria peculiar, por la pertenencia de sus pobladores a estratos sociales bajos o medios, y un aspecto provinciano, por su origen eminentemente rural y la conformación suburbial de su asentamiento, y, en segundo lugar, de un carácter abierto, integrador y cosmopolita.

Sin embargo, pese a ser un foco constante de afincamiento, entre los años de 1975 y 1986 presenta un importante decrecimiento demográfico. El factor principal de esta reducción poblacional recae en el encarecimiento de la vivienda, a causa de la progresiva remodelación urbanística - aunque se mantiene un significativo índice de hacinamiento (superior a dos residentes por dormitorio)-. Este elemento disuasorio colabora por otro lado al crecimiento de los municipios del área metropolitana, como los próximos de Vicálvaro o Coslada. Sin duda, los cambios producidos en la estructura sociodemográfica, contrae una merma en el peso relativo de aquellos estratos sociales que tradicionalmente han poblado Vallecas, a favor de una mayor presencia de otros grupos de mayor solvencia. De esta forma, una parte importante de la población vallecana, con cuyo sacrificio y esfuerzo de lucha se logró mejorar las condiciones de vida de sus barriadas, ve ahora cómo sus hijos se encuentran obligados a abandonar Vallecas por la especulación del mercado inmobiliario (Alcázar y Alguacil 1991: 135; Camacho, Díaz y Trabada 1991: 137 y 140), que se trató siempre, si no de eliminar, sí de controlar mediante una gestión pública participativa.

En lo laboral, el vallecano en edad activa suele pertenecer a los estratos bajos de la estructura social madrileña. Su perfil socioeconómico se caracteriza por una escasa formación educativa, con una alta tasa de paro -de intensa incidencia sobre jóvenes y mujeres-, y su actividad básicamente se concentra en el sector servicios. En el empleo masculino tiene un gran peso la industria y la construcción. Es común, por tanto, para ambos sexos la realización de tareas de baja cualificación profesional. También, se acusa un incremento del empleo eventual, aunque los puestos fijos siguen predominando (proceso de precarización). En general, el nivel socioeconómico de la población vallecana es inferior al de la media madrileña (Camacho, Díaz y Trabada 1991: 137-139).



### 3.1.2. La constitución de una identidad propia: el Barrio de Vallecas

No son pocos los intentos de dar cuerpo historiográfico a esta identidad<sup>115</sup>, lo que nos da que pensar acerca de qué imperativos obligan a satisfacer la necesidad de conformar y explicar esta identidad intuida y vivida desde su seno social. Pero fuera de buscarse unos antecedentes históricos remotos o históricamente recientes (primer tercio del siglo XX) que sirvan a la ratificación de la existencia de esta identidad (estudios o artículos históricos y etnográficos, recopilación de anécdotas, leyendas y mitos), puede afirmarse que esta identidad vallecana es algo, si no inalcanzable por las variaciones circunstanciales, sí algo plástico, dinámico, en perpetua concreción y definición, bajo la influencia de unos factores espacio-temporales que varían con el proceso histórico. Al menos, en su expresión visual se nos antoja una identidad tan rica y libre como proporcionalmente espontánea y simple.

Normalmente, el conjunto de Vallecas recibe el apelativo de *Barrio de Vallecas* tanto por vallecanos como por foráneos, tanto fuera como dentro de Madrid, sin llegar a comprender exactamente si con dicha denominación -que rezuma un notable subjetivismo- se excluye a la Villa de Vallecas o si todo forma un único conjunto homogéneo. En esta cuestión, se atisban

---

<sup>115</sup> El más logrado, por el momento, es un libro a modo de crónica de Luis H. Castellanos y Carlos Colorado: Madrid, villa y puente: Historia de Vallecas. Avapiés, Madrid, 1988. Con amplia difusión a través de la conversión de sus capítulos en artículos para publicaciones como Valle del Kas o Madrid Sureste.

tendencias "casticistas" que ven como genuinamente vallecano las demarcaciones conocidas por el nombre de Puente Vallecas o el Pueblo Vallecas, en detrimento de otras áreas como por ejemplo Entrevías, Palomeras, Madrid Sur o Santa Eugenia.

Entonces, ¿qué ha de entenderse por *barrio*? Se ha considerado que un barrio se corresponde con «una o varias porciones de la ciudad, que es o son aquellas que resultan más accesibles, psicológicamente hablando, para el individuo, en el interior de las cuales él acepta desplazarse con mayor facilidad, en las que además, se reducen subjetivamente las distancias» (Fauteux 1975: 58). Esta definición señala el fuerte determinante que puede derivarse del componente territorial e incide en las vinculaciones psicológicas que el individuo proyecta durante su quehacer cotidiano. Así el término barrio es empleado en un sentido egocéntrico. No obstante, restringe el valor comunitario de éste, que se desprende de la comunión de identificaciones en una unidad general.

Esto es, no obstante, lo que verdaderamente define al topónimo *Barrio de Vallecas*. Un barrio que supera los límites conceptuales y vivenciales del individuo, gracias a la existencia de una conciencia comunitaria. En este sentido, la vastedad con que se dota a este concepto en el caso vallecano frente a otros barrios madrileños está seguramente determinada por haberse constituido desde la posguerra en un barrio eminentemente obrero (Bailly 1979: 116). Un barrio que en toda su demarcación vio florecer una actitud cooperativa y de intercambio como vía de superación de carencias, adversidades y abandonos, que potenció un sentimiento de unidad y de mutua necesidad y dependencia. Además, la lucha por su mejora

favoreció un proceso de encariñamiento que estrecho lazos afectivos entre los habitantes y el espacio en el que se enraizaban.

Por otro lado, el extenso Vallecas de hoy presenta un carácter de barrio-ciudad, lo que permite casi su autosuficiencia. Su dependencia de la metrópoli es mínima, en cuanto que su propia oferta cubre las demandas de producción, consumo y servicios (Alcázar y Alguacil 1991: 133). Incluso, si atendemos al peso histórico de la iniciativa popular, a través de las parroquias y de las comisiones y plataformas de barrio en los años 60 o desde principios de los 70, desde la legalidad, con las asociaciones vecinales o con los grupos animadores se puede percibir cierto hábito, forzado o forzoso, de independencia a la hora de recurrir a los poderes públicos para resolver los problemas sociales (vivienda, urbanización, transportes, trabajo, educación, drogadicción, delincuencia, etc.) Este hecho favorece la impresión de que Vallecas podría gozar en cualquier momento de una autosuficiencia administrativa. Sin duda, todo ello colabora en la construcción de una identidad colectiva, de una comunidad diferenciada. Esto es muy bien descrito por Paco Garrido, concejal del distrito en 1986:

*P.G.- «Vallecas no es un pueblo, ni un distrito, tampoco es Madrid; es otra cosa... Vallecas se ha ido haciendo y ganando poco a poco. Hay un arraigo muy fuerte hacia la tierra, se vive y se disfruta de Vallecas con orgullo. Hay una especie de nacionalismo vallecano muy sentido y creo que bien entendido. El Vallecano comparte, no se cierra». (R. de Arriaga junio 1986: 16)*

Este sentimiento de potencial autonomía tanto municipal como del resto del mundo, tiene en ocasiones una vertiente entre el idealismo de corte románticista -encarnado en una utópica República Independiente de Vallecas (Rodríguez y Denche 1991: 144) o en la aparición de grupos como el FRELIVA (Frente de Liberación Vallecano), cuya actividad grafitera pone una nota folklórica cercana a un "nacionalismo" paródico- y el pragmatismo ciudadano. En contrapartida, este apego territorial puede dar pie a la proyección de conductas xenófobas, normalmente frente a otros barrios con una *personalidad de barrio* (Fraguas 28-1-1977) enfrentada, o sea los calificados como *barrios ricos*, *barrios pijos* o *barrios fachas*, como puede ser el caso del Barrio de Salamanca.

No obstante, el motor que impulsa a la movilización de los vecinos de Vallecas no es correctamente el "independentismo", sino la lucha contra la segregación social y la reivindicación de una homologación digna frente al tratamiento público hacia otros distritos más favorecidos (*el barrio pobre frente a los barrios ricos*). No es difícil ver en el ejemplo vallecano el paradigma del movimiento ciudadano que desde la acción popular transforma una situación social a extinguir por denigrante. Un exitoso exponente, tan famoso como excelente, de los cambios que se han producido en la sociedad española en las dos últimas décadas con un impulso que en este particular se remonta al menos cuarenta años atrás.

En todo caso, se busca la apropiación del territorio por parte de la población. La relación entre la subsistencia de una comunidad y la necesidad de defender una territorialidad queda destacada por unas actitudes vecinales que procuran acentuar el control directo de la población sobre su espacio urbano. Así,

se generan una serie de mecanismos que apelan a la solidaridad a través de la vivencia de barrio, familiarizándolo, desde el conocimiento directo de sus problemas y la participación en el destino del barrio, mediante la acción directa o la desobediencia civil como medios de reivindicación extremos. Todo parte de una iniciativa colectiva y popular que, como resultado inmediato, despierta la sensación de seguridad. Parejamente a esta actitud intervencionista, se fortalece un estado de alerta o escepticismo endémico frente a intrusiones "externas" o "extrañas" (autoanejadas) que hieren sus intereses sociales o afectivos. Frecuentemente, se originan desde la esfera política, especialmente desde las instancias municipales, que habitualmente desatienden o sirven inadecuadamente a sus ciudadanos vallecanos.

El extrañamiento, físico y psicológico, del resto del tejido urbano de Madrid tanto impulsa esta necesidad de aproximación y equiparación como genera un sentimiento y deseo de distinción. Éste se refleja a nivel individual a través de posturas que van desde el sentimiento de vergüenza por pertenecer a un área urbana de clase inferior o maldita por una costrosa leyenda negra hasta el más exultante orgullo por ser de un barrio hecho a sí mismo, donde se vive y se convive. De este modo, no es raro que se consolide un sentimiento de añoranza y salvaguarda de unos valores comunitarios consagrados por un modo de acción colectivo que se tornan progresivamente en comportamientos individualistas y pasivos. En esta autoafirmación juegan un papel muy importante los actos festivos y los medios de comunicación institucionales: prensa (Valle del Kas<sup>116</sup>), radio (Radio Vallekas<sup>117</sup>) y televisión (Tele

---

<sup>116</sup> La revista Valle del Kas nace en 1984 bajo la dirección de Silvestre Fernández. Reúne a periodistas provenientes del desaparecido diario Pueblo

K<sup>118</sup>). Pero, también los no institucionalizados: como el discurso mural del graffiti.

Este desapego es fruto del deterioro que ocasiona en la ética social la remodelación urbana de Vallecas, que ha contraído la pérdida de los aspectos externos e internos semirrurales o suburbiales que la definían inicialmente. Un desarraigo que se evidencia en la nueva relación establecida con la administración pública. Del discurso de exigencia reivindicativa se pasa a un mendigar lastimero (Alcázar y Alguacil 1991: 136). Sin duda, la transformación urbanística de Vallecas, sobre todo del Distrito de Puente de Vallecas, provoca una merma de su identidad y una tendencia hacia la indiferenciación (metropolización).

Conjuntamente, una de las consecuencias más relevantes de esta transformación física es la transformación de sus residentes. La llegada de habitantes desplazados de otras áreas de la ciudad, con mayor nivel económico, aparte de expulsar la demanda local, con una identificación arraigada, desarticula esta identificación colectiva, ya que se procura marcar distancias con una cultura barrial a la que se es ajeno y se asocia con lo marginal y delictivo (Alcázar y Alguacil-1991: 136). En este problema, se pone a prueba de nuevo la capacidad de absorción e integración de Vallecas y el dinamismo del concepto de vallecano en su adecuación a los nuevos tiempos.

---

que ya editaba en su día un suplemento vallecano. Se sigue editando en la actualidad y distribuyéndose gratuitamente.

<sup>117</sup> Entre 1982 y principios de 1983, surge la segunda emisora libre de Madrid: Onda Verde Vallecana, escindida posteriormente en Onda Verde, la radio libre madrileña por excelencia, y una radio de barrio, Radio Vallecas (ubicada inicialmente en La Kasa y actualmente en un local municipal de la calle Emilio Párroco Franco). A nivel de barriada, surgirán a su sombra otras radios, como por ejemplo Radio Orni, Radio Palomas o Radio Entrevías.

<sup>118</sup> Emite regularmente desde 1993.

Indudablemente, Vallecas vive momentos críticos que hacen peligrar tanto su imagen de barrio, con el fortalecimiento de subentidades menores o el proceso de metropolización, como la identificación de sus habitantes con él.

### 3.1.3. El estereotipo de la subcultura vallekana

Vallecas viene a identificarse con el conflicto, tanto en una vertiente interna como en su tensión con el exterior. Delincuencia, droga, marginación, paro, desasistencia pública, carencias de vivienda, educativas, sanitarias, etc. han venido en subrayar este espíritu de lucha distante de cualquier concesión a la resignación. El vallecano sin distinción de edad o formación toma la calle para protestar o plantear alternativas. Es más, generalmente en su papel de modelo de barrio proletario las tensiones desatadas suelen ser de corte social y político en una postura izquierdista, de compromiso con las causas populares<sup>119</sup>.

Esta vocación democrática, que ennoblece la imagen de un barrio que lucha por dirigir su destino, viene "compensada" por una leyenda negra articulada desde los años 60 hasta nuestros días desde diversos medios, no sin fundamento (Castellanos y Colorado 1988: 160-165, 324-332). Esta concepción -aprovechada

---

<sup>119</sup> Se ha hablado en varias ocasiones de cierta tradición histórica. En este sentido, la lucha obrera en Vallecas se retrotraería hasta una huelga de operarios de tejares acaecida el 27 de junio de 1899. Una actitud inconformista que ya en el primer cuarto de nuestro siglo casa, abierta y sinceramente, con los idearios socialista y anarquista. También se ha aludido a un rumor, firmemente divulgado pero sin prueba documental alguna, que incide en la llegada y asentamiento de obreros asturianos, oriundos de la cuenca del Mieres, huidos de la represión por su participación en la Revolución de Octubre de 1934; como fundamento legendario de esa sentida e incontenible actividad reivindicativa.

Ello responde sin duda -se parta o no de realidades históricas- a un proceso de mitificación del espíritu de lucha que caracteriza la actividad de protesta frente a las situaciones de injusticia social que pusieron a prueba la capacidad organizativa y de resistencia del vecindario vallecano. Sin embargo, los movimientos sociales que caracterizan este barrio hasta hoy tienen su origen histórico inmediato en la posguerra. Desde ese momento -en especial con los sucesos de 1943 y 1944 (Castellanos y Colorado 1988: 119-120)-, Vallecas va a ser considerado desde muchos aspectos un foco de conflictividad tanto en su vertiente social como política. Su significativo bautismo desde instancias oficialistas del Régimen como *la Pequeña Rusia* (Castellanos y Colorado 1988: 120) evidencia el papel y la desenvoltura de su potencialidad subversiva contra el Régimen franquista.



por sectores a los que convenía la asociación del Barrio de Vallecas con elementos criminales, delictivos o barriobajeros en descrédito de sus movimientos vecinales (Castellanos y Colorado 1988: 245-246)- conforma a Vallecas como un territorio prohibido, peligroso y salvaje<sup>120</sup>. Este estereotipo de barrio con mala fama -fácilmente propagable y perpetuado- colabora en la creación de una barrera psicológica que afecta irremediablemente a su estancamiento en una imagen física, que, sin embargo, no desembocó en un proceso de guetización gracias a la acción vecinal.

Con la posguerra, aquella zona agroindustrial antaño próspera pasa a constituir un suburbio, engrosado por emigrantes, que suministra fuerza de trabajo al área metropolitana y cuyas carencias de servicios ponen a prueba la dignidad humana de sus pobladores. Consecuentemente, puede decirse que su consolidación cultural actual tiene su génesis directa en el asentamiento desde los años 40 y 50 hasta hoy de sucesivas oleadas migratorias, en ocasiones bastante nutridas. Éstas van a constituir el fundamento humano y, obviamente, cultural de lo que hoy en día se entiende por vallecano. Lo

---

<sup>120</sup> Esta imagen se afianza a través del estereotipo cinematográfico del vallecano, difundido a través de películas como Se armó el belén (José Luis Sainz de Heredia, 1969) o La Estanquera de Vallecas (Eloy de la Iglesia, 1986) -basada en una obra teatral de José Luis Alonso de Santos- con repercusiones nacionales a través de su proyección en salas y su difusión televisiva; o series televisivas como Turno de oficio o Brigada central, con un emimente sabor delictivo. Estas obras se hacen eco renovado de una vieja "mala fama" que le hace más que conocido, vivido y sentido por otras comunidades. La construcción de un estereotipo a través del cual distintos núcleos urbanos, barriales, marginales de otras grandes ciudades españolas podían también verse reflejados hicieron que el mito vallecano calase hondo y se viera realimentado desde el exterior no ya del resto del municipio de Madrid, sino de otras regiones.

En este mismo grupo procede incluirse el cortometraje de reciente realización Entrevías (Juan Vicente Córdoba, 1995). A través de la cámara, Córdoba nos recrea y ambienta la humana suburbialidad de este barrio desde la mirada y el recuerdo de quién ha vivido en él, mediante localizaciones como la de las inmediaciones ferroviarias próximas a La Viña -con lo que, por otro lado, se han recogido algunas muestras de graffiti sobre trenes- que inciden en el aspecto periférico, fronterizo en más de un sentido, y de tránsito del barrio de Entrevías.

que, en definitiva, origina esa necesidad de definición, de construir una referencia nueva y común.

El grueso de estos emigrantes procede de todo el abanico regional español, principalmente -por su proximidad al foco madrileño-, castellano-manchegos, andaluces, castellano-leoneses y extremeños-. Individuos que, prescindiéndose de los matices que aportan sus distintos orígenes, participan de unas mismas características culturales, definidas por sus raíces campesinas y su baja cualificación formativa. Sin duda, en la génesis de ese orgullo localista que caracteriza al estereotipo del vallecano reside una conciencia proletaria de clase, ligada al territorio y su salvaguarda y el acicate de la vergüenza de pertenecer a un área suburbial mal afamada.

Esta población tiene que enfrentarse durante varias décadas con una serie de problemas básicos. Por tanto, en este aspecto tiene una importancia crucial el abandono institucional de las periferias metropolitanas, con repercusiones agudizadas durante los períodos de crisis sociales y económicos. De este modo, el elemento popular, constituido por elementos de las clases medio-bajas y representado por sus sectores más avanzados, críticos y combativos, debe articular, en la medida de sus limitaciones fácticas, la satisfacción de sus demandas por medio de mecanismos (asambleas, manifestaciones, huelgas, encierros, ocupaciones, huevadas y tomatadas, pagos de contribuciones, etc.) que suponen, en más de una ocasión, un enfrentamiento subversivo o una insultante sumisión contra la estructuración del sistema vigente. La autogestión y el sacrificio de estos nuevos madrileños trata de paliar las carencias referidas de su barrio. La solidaridad fortalece el sentido de comunidad.

Indudablemente, el movimiento vecinal se organiza y estructura hasta alcanzar el estado actual, en que la articulación de unas estructuras administrativas democráticas ha reducido su presencia fáctica, que no su voz, en el desarrollo del barrio. La cultura de barrio que colaboró y colabora a construir la acción vecinal aún se mantiene, alejando el poderoso fantasma del sambenito macarrista.

### **La movida vallekana**

En los años 80, surge en Vallecas una novedosa forma de organización que frente a la tradicional práctica reivindicadora a las administraciones opone la acción autovalorizadora. Partiendo de un localismo barrial, se busca la satisfacción de unas necesidades culturales más radicales, en la esfera de lo alternativo, cuyos objetivos se revisten frecuentemente de un halo utopista reflejo de un espíritu rupturista. El barrio se concibe entonces como un medio ambiente, un ecosistema físico y social sujeto a procesos de depredación y degradación al que hay que proteger del mismo modo que hay que desarrollar (Rodríguez y Denche 1991: 143).

Este movimiento se origina en ámbitos juveniles y desde actitudes políticas de izquierda, alejadas del asociacionismo tradicional, en una especie de relevo generacional al hilo de la variación circunstancial histórica, marcada por la llegada del sistema democrático. Se trata, además, de una generación

vallecana genuinamente urbana que trata -en su deseo de mantener esa identidad territorial- de renovar las bases de su identificación con el barrio por medio de una implicación en su problemática desde una actitud comprometidamente juvenil.

En la construcción de una identidad vallecana juega un poderoso papel la recreación, el enriquecimiento y la difusión de estereotipos locales desde la misma cultura local (Alcázar y Alguacil 1991: 134). Como exponentes de este proceso se perpetúan o aparecen multitud de lemas y emblemas («Vallecas City, ciudad sin ley», «Vallecas nuestro», «Valle del Kas», «Vallecas todo Cultura», «Vallekas por la Kara», «Vallekas, puerto de mar», «Madrid, un barrio de Vallecas», «Vallekas si ke mola», «Vallecas, capital de Madrid», «Vallekas zona roja», «Vallecas barrio obrero», etc.) Igualmente, se crea todo un conjunto de imágenes que afloran a través de murales, y carteles de todo género en el marco de la calle, que incluso tienen una vertiente serigráfica en camisetas y en la publicidad local. Por otro lado, se recuperan o crean eventos festivos y festivales (el Carnaval, la Batalla Naval, el Vallekas Rock<sup>121</sup>, la San Silvestre vallecana<sup>122</sup>, etc.) Fiestas extraoficiales que en numerosas ocasiones incentivan una participación divertida alternativa a las aburridas y acartonadas fiestas institucionalizadas. También, más allá del asociacionismo, que podría ser representado por FEDEKAS o La Kasa, se crean vehículos de expresión locales (A viva voz,

---

<sup>121</sup> Se viene celebrando desde 1977 hasta el presente año, con su novena edición. Su organización la realizó, primero, el colectivo *Los Hijos del Agobio* y actualmente la desempeña su sucesora la asociación *La Peña del Valle*.

<sup>122</sup> Esta popular maratón es la prueba deportiva más internacionalmente conocida de Vallecas. Se organiza desde 1966 y mantenida con el apoyo de distintas entidades (Asociación Deportiva Rayo Vallecano, Diario *Marca*, Federación Española de Atletismo, etc.)

Valle del Kas, Madrid Onda Verde Vallekana, Radio Vallekas, Radio Orni, Radio Palomas, Radio Entrevías, Tele K, etc.) y se consagran unos espacios o hitos urbanos (la Plaza Vieja, El Bulevar, el Puente de los Tres Ojos, el Cine París, el Campo del Rayo, la Iglesia de San Pedro Advíncula, el Mercado de Entrevías, las Cuatro Fuentes, Las Tetas Verdes, El Parque de las Pelotas, La Cerámica<sup>123</sup>, etc.), que sirven como referencias y refuerzo de una identidad común a través de la fisicidad vallecana. Esta subcultura urbana o cultura de barrio -que se desenvuelve en locales (*Hebe*, *ValleKas*, *Urbe del Kas*, *Las Musas*, etc.), centros de enseñanza (I.B. Tirso de Molina, etc.), locales culturales y sociales (C.P. Pablo Neruda, *La Kasa*, *La Asociación*, etc.) y, fundamentalmente, en la misma calle- instaura sus mitos humanos, héroes locales que han desarrollado una actividad declaradamente asociada con el orgullo de sus orígenes, la defensa de los vallecanos, de lo que representa el modo de vida vallecano o simplemente han difundido de uno u otro modo el nombre de Vallecas. Como ejemplo cito a personajes como el Padre Llanos, Enrique de Castro, Luis Medina, Francisca Sauquillo, el tío Aquilino, *Superpollo*, Juan Margallo, Luis Pastor, el grupo *Topo*, Ramoncín, Luis Farnox *El Mecánico del Swing*, Angeles Rodríguez *La Abuela Rockera*, *Ska-P*, Alma Vacía, Poli Díaz *El Potro de Vallecas* o el mismo moro Kas<sup>124</sup>. Incluso, puede añadirse la existencia de un emblematismo animal con el legendario caballo blanco, padre mitológico de los pobladores del valle, o el burro Vallekas, contrapunto paródico y

---

<sup>123</sup> Como "La Cerámica" se conocen varios emplazamientos en ambos distritos -especialmente en los barrios de Entrevías, Numancia o el Pueblo Vallecas-, dada la gran proliferación de yacimientos de arcillas y yesos, así como antiguos hornos cerámicos y tejares.

<sup>124</sup> Por otro lado, tenemos la construcción de imágenes humanas como arquetipos de lo antivallecano, como es el caso de la concejala de distrito, Eva Durán.

quijotesco del caballo Madrid, propiedad del gobierno autonómico.

En este marco de acción -que, aunque destaque, no es exclusivo de Vallecas, sino compartido con otros barrios periféricos-, se contempla la participación del *Hip Hop* y, en especial, del graffiti en la construcción estética de una cultura emancipada tanto de las directrices oficiales como de la centralización de una oferta cultural en unos específicos barrios del municipio. El medio de conseguirlo es mediante el reventado de la cultura oficial con estas movidas periféricas y autóctonas y la creación de espacios en el barrio destinados al esparcimiento y el desarrollo cultural de sus vecinos. Esta respuesta es un repudio colectivo hacia unas instancias oficiales que no han sabido o querido cuidar una cultura de barrio firmemente asentada en la tradición. No obstante, el graffiti actúa desde su propio espacio autónomo, ya que dentro de la génesis de esta cultura alternativa también existen prejuicios, incomprensiones y hostilidades hacia su concepción transgresiva.

Un símbolo de esta constitución de una alternativa popular -asumido por los escritores de graffiti- es el uso generalizado entre estos jóvenes de la letra K y del exitoso topónimo *Valle del Kas* -que viene a enunciarse en este discurso más como un topónimo simbólico que geográfico (Alcázar y Alguacil 1991: 133)-, que se representa con el popular monograma vallekano. Estas notas lingüísticas dan personalidad a este movimiento juvenil. Además, en esta transgresiva declaración de principios el graffiti ofrece una alternativa distinta y más atractiva por su novedad a la hora de asumir, con un eminente valor simbólico, unos estereotipos socialmente

negativos. En este caso, se trata de la adopción de la imagen del *bad boy* a la americana en su lectura hiphopera, una asequible alternativa a cualquier otra figura macarrera local y que rompe con el monopolio de la ya asentada imagen del rockero melenudo con chupa de cuero o vaquera y muñequera tachuelada o el embotado punki encrestado a la inglesa. Sin embargo, todas ellas en conjunto simbolizan desde una postura excéntrica o provocativa una negativa a la cultura oficial.

De esta segregación cultural que se vuelca hacia la calle, se derivan las pretensiones sin fortuna de algunos escritores que por su cuenta tratan de convertir el barrio o algunas áreas del barrio en guetos o recreaciones de guetos similares a los estadounidenses. Esta pretensión falla, dado que el sustrato social y el marco circunstancial sociopolítico y económico varía notablemente. No obstante, estas intenciones desembocan en una ambientación que emula, desde su particularidad, los paisajes suburbanos newyorkinos y liga ambas realidades subculturales a través de unas mismas bases expresivas y operativas. Sin duda, el asentamiento del graffiti de cuño americano se trata más que de un síntoma de un símbolo del descontento desde el individuo y en lo social.

Por otra parte, la metropolización y la llegada de nuevos grupos de población al barrio que mina el discurso tradicional y la identidad vallecana no merman el renovado espíritu grafitero ni el sentimiento de distinción territorial de los escritores. De este modo, el graffiti en Vallecas, aunque se inserta dentro de la galaxia graffiti, es sin duda alguna un graffiti vallekano.

### 3.2. Panorama general del graffiti contemporáneo vallecano

En Vallecas los modelos americano y europeo que distingue Joan Garí coexisten cada uno por su lado<sup>125</sup>. Pero esta coexistencia parece desembocar en una progresiva hegemonía visual del graffiti de cuño americano. La explicación a este hecho se encuentra en la paulatina conquista de espacios murales, aprovechando el estancamiento de la pintada sociopolítica y el fuerte arraigo popular del nuevo graffiti. A esto se suma la baja cualitativa de los murales tradicionales, que priman el enunciado escrito y menosprecian la atención y el cuidado formal sobre la imagen, dando una impresión de un medio obsoleto o en horas bajas, y la destacada calidad artística de estas otras imágenes visuales. A esto se le puede añadir el mantenimiento de una iconografía escasamente renovada, muy tradicional en líneas generales, que dotan de un aspecto acartonado o caduco a estos murales.

Sin embargo, la pintada, el mural a la europea aún mantiene una posición asentada y potenciada en este barrio a través de la actividad de colectivos sociales, partidos o agrupaciones políticas, asociaciones y centros culturales, centros escolares o asociaciones de vecinos. Esta posición de ventaja responde a un prestigio social del que adolece el graffiti, no sujeto a ninguna militancia social respaldada por algún tipo de asociación, organización o institución que avale

---

<sup>125</sup> De todos modos, existen injerencias en ambos espacios al grafitear los escritores dentro de las composiciones de los murales políticos y cubrirse con signos o pintadas políticas las piezas de los escritores. Especialmente, se ha notado una predominante intrusión de pintadas de corte nazi sobre las piezas de graffiti en las áreas de San Diego, Portazgo y Entrevías.



dentro de la legalidad sus iniciativas particulares. Esto es evidente, cuando se observa el respeto oficial hacia murales de partidos políticos y asociaciones vecinales o culturales, seguidos por los de las asociaciones y colectivos alternativos, más o menos tolerados según la coyuntura político-social, mientras que se observa la total falta de consideración frente a las piezas de graffiti *alla americana* cuando se limpia la calle.

Los grupos o entidades que desarrollaron o desarrollan una notable actividad en forma de murales son Jóvenes de N. Palomeras, Jóvenes de Vallekas, Asociación de Vecinos Puente de los Tres Ojos, El Gallinero, el Wagón, COSAL (Comité de Solidaridad con América Latina)<sup>126</sup>, Objetores de Conciencia de Vallekas, La Peña del Valle<sup>127</sup>, La Kasa<sup>128</sup>, C.P. Pablo Neruda,

---

<sup>126</sup> Son conocidísimos los murales conmemorativos realizados con motivo de la organización de cuatro brigadas vallekanas de hermanamiento con la República de Cuba, realizados progresivamente en los años 90 en un muro de contención sito en la Avda. de La Albufera, frente al I.B. Tirso de Molina. Conjuntamente, tienen una secundaria actividad cartelista.

<sup>127</sup> La Peña del Valle es heredera directa del colectivo *Hijos del Agobio*, organizado por Juanjo García Espartero en 1976 y compuesto por la juventud más radical del barrio, distanciada de los movimientos asociativos tradicionales. Gira entorno al pub *Hebe*, que se sitúa como uno de los focos culturales del Barrio de Vallecas.

Esta asociación organizó, junto a FEDEKAS y otros colectivos, hasta 1995 la Batalla Naval. Acontecimiento festivo-reivindicativo de fuerte calado en el barrio que recuerda a otros festejos populares de ámbitos rurales, también inspirados en una acción pseudobélica, como las tomatadas o tomatinas y las batallas florales. Igualmente, se encarga hasta el día de hoy de la organización del Vallekas Rock. Ambos eventos, se conmemoran con la ejecución habitualmente anual de un mural (cata SD1) y un cartel que los anuncia y festeja.

<sup>128</sup> La Kasa es la casa de cultura más emblemática del movimiento alternativo vallecano. Durante la Transición se produce lo que denominamos como una apropiación simbólica del territorio, al instalarse en el edificio que hasta entonces fue sede de una organización juvenil franquista. Este edificio modernista -único en su género en Vallecas- se halla ubicado en la Avenida de La Albufera, nº 3. Éste se trata de un auténtico testigo de la historia contemporánea de Vallecas (construido en 1902) y un patrimonio emotivo-cultural de incalculable valor para el vecindario.

En ella tienen o tuvieron cabida grupos y asociaciones con nombres tan significativos como: Liga Obrera Comunista, Comité de Solidaridad con los Pueblos, Comité de Solidaridad con América Latina (COSAL), Comité AntiOTAN, Movimiento de Objetores de Conciencia de Vallecas, Mili KK, Mujeres de Vallekas, Asociación de Familiares y Amigos de Presos Políticos, Acción Ecologista y Social, Arte Kas, Radio Vallekas o diversos grupos musicales (Castellanos y Colorado 1988: 361-364; Rodríguez y Denche 1991: 144).

las J.C.M. (Juventudes Comunistas de Madrid), Partido Comunista de España, la Asamblea Democrática de Vallekas, Los Verdes Alternativos, las JJ.LL. (Juventudes Libertarias), etc. La mayoría de ellos, herederos directa o indirectamente del Ateneo Libertario Vallecano<sup>129</sup>.

Dentro de este clima de acción social, es de sumo interés el surgimiento de un tipo de graffiti a la newyorkina que presenta rasgos de reivindicación social o con una carga evidente de protesta antisocial, que parece constituir una alternativa de renovación de la vieja tradición muralista. Incluso, a efectos estéticos resulta más grata, ya que el muralismo político-social parece adoptar una dinámica ciertamente descuidada o feista, reproduciendo unos rígidos patrones icónicos.

---

<sup>129</sup> A finales de la década de los 70, jóvenes de extracción sociocultural baja o medio-baja, militantes en distintas tendencias políticas progresistas, constituían el Ateneo Libertario Vallecano. Los objetivos de éste son eminentemente culturales por encima de cuestiones políticas, sobreponiéndose al caos que podía suponer la convergencia de, en ocasiones, enfrentadas corrientes de opinión o encontrados planteamientos ideológicos. Se trata de concretar con paso seguro los sueños de un futuro pacifista donde el desarrollo social lo marcara la cultura. Este planteamiento conduce a la creación de casas de cultura, librerías, medios de comunicación del, por y para el barrio, la realización de actividades públicas, etc. A comienzos de la década de los ochenta el Ateneo cesará en su actividad.

Tanto la labor realizada en pro de una culturización del barrio como su papel pionero son reconocidos. De este foro de debate y acción surgen posteriormente, directa o indirectamente, al menos todos los movimientos alternativos del Distrito de Puente de Vallecas (Castellanos y Colorado 1988: 357).

### 3.3. Los inicios del graffiti de cuño americano en Vallecas

#### Los autóctonos

Asistimos en Vallecas, durante la segunda mitad de los 80<sup>130</sup>, a la actuación en solitario de los flecheros pioneros y sus epígonos, en algunos casos constituidos en grupos. Es de gran interés observar como la actuación de los pioneros autóctonos se concentra en la zona limítrofe occidental, afectando a Entrevías (proximidades a Méndez Alvaro), San Diego (inmediaciones a la vía y M-30) y Numancia (a través del eje de la Avda. de La Albufera). En una proyección secundaria se observa la irrupción interna en Entrevías (inmediaciones de la Ronda del Sur) y en Santa Eugenia (inmediaciones a la vía ferroviaria).

---

<sup>130</sup> Es de gran interés la consulta de la colección Madrid (Espasa-Calpe, Madrid, 1979), realizada bajo el patrocinio del Excmo. Ayuntamiento de Madrid y la dirección científica del Instituto de Estudios Madrileños, con la colaboración de numerosos autores. En el tomo II, en especial los capítulos del 35 al 40, págs. 681-800, apreciamos a través de sus fotografías la inexistencia de flecheros en Vallecas. Esto es también patente en todo el resto de distritos, incluidos Latina y Carabanchel. Sólo se observan testimonios referentes a pintadas políticas, murales sociales y graffiti infantil.

No obstante, en un artículo periodístico (Tardón 18-4-1980: 5-7), encontramos la fotografía de un pandillero apoyado en una pared donde luce la reproducción grafitera del obscenamente emblemático logotipo de los Rolling Stones, diseñado por Andy Warhol para la carátula de su disco Sticky fingers (Rolling Stones Records, 1970) y que se configura como una especie de homenaje al morritos de su vocalista, Mick Jagger. Del mismo modo, nos advierte de cómo el fenómeno del pandillismo juvenil -que caracterizó el paisaje humano de las grandes capitales españolas de fines de los 70 y principios de los 80, representado por personajes tan populares como el Jaro, el Vaquilla o Superpollo, se vincula con el marco de construcción del ramal grafitero autóctono, rockero por excelencia, y nos anuncia la existencia con anterioridad de consistentes bases subculturales (rockeras, metaleras o punkis) para el asentamiento del Hip Hop Graffiti.

Los nombres principales de estos pioneros autóctonos, registrados en el área de estudio, son:

DISTRITO	ESCRITORES
Puente de Vallecas	MUELLE, BLECK (la rata), GLUB, TIFON, GRIFO, COBRA, RAYO, ROMPE, ROQUE, BAKO'S, BOY, MAX 501, CHINO 501, SHAT II, VYS, TIRI, LARRY, etc.
Villa de Vallecas	ROMPE, TIFON, FLECHER, MOVIDA, MAX 501, etc.

No obstante la importancia de la presencia de escritores autóctonos, aunque pocos son los nombres famosos, es bastante notable, principalmente en Entrevías, San Diego, Palomeras Bajas y Numancia. Su incidencia es vital para comprender la predisposición de arraigo entre la juventud de este barrio del *tagging* durante los años 80 y su conexión con el sustrato subcultural rockero de los 70. No olvidemos la importantísima presencia de una figura como MUELLE en Entrevías y los lazos de amistad que establece con escritores vallecanos a los que sin duda inspira.

Es destacable la aparición de una escuela de flecheros o *anagramistas* ligada al *Heavy* en Entrevías, de primer orden en sus tiempos (KOAS c.p. mayo 1998), con la extraordinaria figura de ROMPE<sup>131</sup> a la cabeza (fs. 25, 31, 33, 356), seguido por otros nombres como RAYO, BAKO'S, SATAN, SAM, ATKEM, SLOW, RATON, etc.

---

<sup>131</sup> ROMPE es un escritor prolífico con firmas por todo Vallecas y en otros distritos, como Centro y Moncloa, y ampliamente conocido entre los escritores veteranos de fuera y dentro del barrio. Su importancia se deja sentir en las frecuentes imitaciones de su firma o en la influencia del trazado de su R capital y su rúbrica quebrada. Aún se mantiene en activo.

En la calle Hernández Mas (Entrevías) tenemos dos ejemplos de su firma biográfica, firmados y que, por tanto, pueden estimarse como homenajes. Consisten en dos firmas de ROMPE de línea gruesa trazadas en grande con aerosol, en un formato aproximado de 200 x 300 cm.; obra de los escritores KEN y RAYA (fs. 361-362).

(fs. 32-34). Los testimonios de su bombardeo en edificios, muros y tapias ferroviarias dan muestras de una prolífica y progresiva actividad. Así mismo, se observan intercambios territoriales entre éste y otros grupos autóctonos, como los DS de San Diego y Palomeras Bajas, y su coexistencia con escritores hiphoperos.

El hábito de algunos de estos escritores, como es el caso de SATAN, de consignar el año en la composición de su firma, facilitó la datación del inicio de su actividad en el último tercio de los 80, hacia 1987 ó 1988. Este dato se ve confirmado por la datación del conjunto grafitero del Parque de Entrevías, fijada a partir de 1984-1986, por la superposición de este tipo de graffiti sobre murales políticos datados en 1984 y 1986. Estas referencias cronológicas son de suma importancia, pues al establecerse la actividad de estos grupos autóctonos en la segunda mitad de la década de los 80, se explica su hibridación formal entre la clave visual metalera y las primeras influencias del *Hip Hop Graffiti*, así como su constitución en grupos, de acuerdo con el hábito de los escritores newyorkinos.

Especialmente en San Diego y Palomeras Bajas tenemos al grupo flechero local DS, que gira en torno a las figuras de ROQUE y COBRA<sup>132</sup> (fs. 35-38 y 40). Este último parece tener el papel director de este grupo, ya que es él quien marca las pautas estilísticas del resto de los componentes del DS (ROQUE, RESI, TIGER, BOTE, etc.) La unidad estilística de sus firmas, manifiesto formal de su identidad unitaria como grupo, se basa en el diseño de COBRA, que recurre principalmente a la inclusión de una corona, de una rúbrica ondulada, decreciente y

---

<sup>132</sup> Este *tagger* sigue aún en activo, no así el grupo ni el resto de sus miembros, al menos con estos nombres.

flechada y de puntuaciones a los lados del nombre y otros acentos variados. En este sentido, cabe retomar <sup>s</sup>u características formales como una formulación híbrida de entender el graffiti, entre la tendencia autóctona y la hiphopera, en un momento en que esta última aún está por definirse plenamente. De este modo, el recurso de ornatos a base de coronas, corazones, signos del dólar, de la paz, etc., nos remiten a referentes visuales del graffiti newyorkino, mientras la grafía, el uso de cruces, flores de lis, etc., a referentes de la estética heavy. Esta tendencia parece extinguirse hacia 1990, cuando el movimiento *Hip Hop* parece reproducirse con una mayor exactitud formal.

Este grupo a su vez tiene relaciones con el grupo NE (39-40 y 43), también presumiblemente de Palomeras Bajas (KERS, SARK, SKEN, HIK...), aunque se verifique la pertenencia a Entrevías de algunos de sus componentes (SKEN, FEK y DIK), con actividad en dicho barrio y la franja ferroviaria entre éste y San Diego. Su vinculación se manifiesta a través del nexo que representa el escritor COBRA y por su coexistencia mural en el conjunto de la calle Eduardo Rojo, donde ambos grupos presentan características semejantes (fs. 35, 37-40). Al NE, por su parte, parece que se conectan algunos de los escritores que formarán parte del grupo SP de Numancia (SEP y ACTER) o un tal KAIK, emparentable con el KAIKO del ASN de Numancia.

Otros escritores en esta sintonía que aparecen por Entrevías, sin que pueda determinarse su pertenencia al DS o al NE, son RAYA (f. 41) o LARGO (f. 42).

En Numancia -que se erige como un importante foco de *tagging*- tenemos otros *taggers* como MSTY (f. 44), SAY (f. 44),

METAL (f. 45), SEP (f. 191), FRECK (f. 46), SES (f. 46), BOY (f. 23), CRONE (f. 47), ABRIMOORE (f. 47), PABLO (f. 48), JAVI (fs. 49 y 52), SANGUI (f. 50), NOK (f. 51), FER (f. 52), VYS (f. 52), WOY (f. 49), JUSTICIERO (f. 29), METEORONE (f. 53), RAUL, etc. Algunos de ellos se dedican de modo exclusivo a firmar o combinan su actividad con la realización de piezas bajo la influencia hiphopera, como sucede con los BBS de Numancia, algunos de cuyos miembros mantienen un fuerte acento metalero, como es el caso de SICO (fs. 54-55) o de ATH o TOE, del PRP de San Diego (fs. 56-57, 137-138 y 353). No obstante, otros se mantienen fijos en el más puro sabor autóctono, como es el caso del refrescante y castigador HURACAN PAQUITO (f. 27), foráneo que en menos de seis meses conmocionó en 1996 el paisaje grafitero de la Comunidad de Madrid.

En el Pueblo Vallecas, encontramos un flechero de pies a cabeza: FLECHER (fs. 31 y 58), seguramente foráneo. Su estilo caligráfico es muy seguido por otros como es el caso de MOVIDA (f. 59).

### **El Hip Hop Graffiti**

El graffiti *alla americana* llega a Vallecas en todo su esplendor durante la segunda mitad de la década de los 80, cuando la influencia del *Hip Hop* es plena y parecen hacer efecto la apertura de los focos locales a la influencia exterior a través del contacto con escritores o grupos foráneos. De este modo, se puede afirmar que el *Hip Hop*

vallecano cuaja a finales de los 80, llegando su fase primitiva hasta los primeros 90. No obstante, la datación de los vestigios más antiguos de *Hip Hop Graffiti* se fija, para las firmas, en los años 1984/1986-1988 (Entrevías); para las potas, en torno a 1990-1991 (Numancia y Portazgo) y, para las piezas murales, en 1989-1990 (Santa Eugenia y Entrevías) y 1990-1991 (San Diego y Numancia), según podemos averiguar por las prospecciones realizadas. Por otro lado, atendiendo a los testimonios orales recogidos, se puede confirmar que el *tagging* irrumpe con seguridad en los distritos vallecanos hacia 1986 y las piezas sobre trenes se realizan a partir de 1988-1990 (KOAS c.p. mayo 1998)<sup>133</sup>.

Los QSC aparecen como los principales promotores de este graffiti en Madrid y, en particular, en Vallecas (ZSL c.p. marzo 1996; CZB c.p. abril 1996; KOAS c.p. mayo 1998). Aunque con anterioridad a su llegada ya se haya constituido una notable base grafitera local, la obra de esta base delata una escasísima calidad, una torpeza conceptual y una carencia de referentes visuales que, sin duda, favorece que la irrupción de los QSC en escena se considere como un empuje crucial, pese a no ser del todo determinante. Gracias a ello, irradian en ese momento su influencia sobre las obras primerizas de los escritores actualmente más veteranos y refuerzan la tendencia de avance del graffiti vallecano en la escena madrileña.

Aún quedaba en 1996 un excelente testimonio de su arte, aunque bastante dañado, en la medianera de un bloque de pisos

---

<sup>133</sup> En las entrevistas sostenidas con escritores vinculados a Vallecas, KOAS da como año de su inicio 1986; CHICO fija sus inicios entre 1986 ó 1987; MEGAROCK afirmó que empezó en 1989 ó 1990. En cualquier caso, la irrupción del *Hip Hop Graffiti* en Vallecas no parece probable que sea anterior a 1986, o acaso hacia 1985, si entendemos por el testimonio de KOAS que ya algunos escritores actuaban en el área con anterioridad a su iniciación.



junto al Puente de Vallecas, en un lugar habitual para la elaboración de pintadas y murales sociopolíticos (fs. 60-63). Este graffiti, pese a su estado de conservación, todavía se granjeaba la admiración de los jóvenes escritores y se constituía en un hito histórico del graffiti del barrio. Este mural mostraba un estilo depurado, que con el paso del tiempo se ha quedado algo sencillo, en el que se apreciaba el trabajo de manos experimentadas. Su decoración era a base de motivos burbuja, conforme al estilo de las letras, y empleaba un relleno de cromados. Este recurso del cromado es una clave fundamental para la datación de algunas piezas próximas y determinar la subordinación inicial de los escritores vallecanos a las directrices estilísticas de este grupo<sup>134</sup>. La moda del cromado puede establecerse en Vallecas entre los años 1990 y 1992. Pero, el valor de esta pieza radicaba en la inclusión en su composición de cinco figuras en distintas posturas y actitudes de fuerte sabor hip hop y gansta, cuya construcción convencional, pariente de la gráfica del cómic, no les resta gracia, pese a su estatismo.

Patrocinó su realización la Junta de Distrito con motivo de las Fiestas del Carmen de 1990 y se editó con su imagen una serie de camisetas conmemorativas. Sin embargo, pese al respaldo oficial que ha garantizado en buena parte su supervivencia hasta entonces, fue un buen exponente de ciertas fricciones entre los muralistas o escritores locales y los QSC,

---

<sup>134</sup> Varias obras evidencian este hecho: CRAZIES BOYS de los CZB (1991), sita en la Plaza Vieja, pero tapada en abril de 1996 (f. 65); TRC. CRIMINAL de los TRC (N.D.), sito en la medianera trasera de Emilio Ortuño, nº 4 (f. 81) o el graffiti amoroso FRANCES y LOLI, de FRANCES (N.D.), sita en el muro oeste del Polígono Industrial "La Cerámica", pero tapada en mayo de 1996 (f. 90). Todas ellas recurren al relleno con cromados que convierten a las letras en ventanas abiertas a un horizonte crepuscular o tórrido y al estilo burbuja. En otro orden, la inclusión de personajes afroamericanos o la reproducción de la decoración de burbujas también se deja sentir en piezas como la de KEKO y otros, sita en una medianera de la calle Antonio Folgueras, datable hacia 1991 (f. 96).

fruto del sentido exclusivista de la propiedad de los festejos barriales de algunos vecinos del distrito. Este hecho lo testimonian las notables salpicaduras, tachaduras y acotaciones, como la pintada «VK nuestro» (f. 61), que no obstante procuraban abrirse hueco en la composición original. A esta acción de *damnatio* se añadía la limpieza de rodillos y paletas sobre su superficie por los muralistas de las asociaciones de *La Kasa* y que sirven para anunciar la caducidad temática de ésta y otras piezas próximas con objeto de abrir paso a la realización de nuevos murales y, por otra parte, pueden hacer hincapié en los prejuicios yanquífobos hacia el *Hip Hop Graffiti*, cuestión independiente de la de que se trate de un graffiti o de un mural (f. 62). En este momento, no puede decirse correctamente que se haya asistido a su desaparición, ya que acabó emparedada por la edificación del solar anejo (f. 63).

Destaca también con fuerza, como pionero e introductor, un rimador y *tagger* vallecano: RANDI o RANDY (MG > RBZ > ADVK > RSK > ASN > ACH) (fs. 64, 145 y 184), cuya influencia descansa también en el papel como grupo pionero de los RSK. Tenemos graffiti suyo en el área de Numancia y Portazgo que van desde su fase iniciática hasta la actualidad. Se tratan de firmas, potas o firmas rotuladas por lo general. Durante 1996 ha venido desarrollando una gran actividad que me atrevería de calificar de eufórica y frenética, bombardeando de potas amorosas el área de Numancia, sobre todo, San Diego, Palomeras Bajas y Portazgo, prolongándose por la franja de la N-VI, pregonando su emparejamiento con la escritora DAI'S o DAC'S<sup>135</sup> (f. 164) de las

---

<sup>135</sup> Aunque pueden haber dudas respecto a la correcta lectura de esta firma, se podría sospechar que esta DAI'S o DAC'S sea quién firmaba como DAIS en Entrevías en los años 80 y primeros 90.

formas siguientes: «RyD» o «RxD» (f. 145 y 184), quien corresponde a su vez con otras variantes similares: «DxR» o «RiD».

De este modo, con la llegada del *Hip Hop* a Vallecas a mediados de los 80, se consolida en estas dos áreas una actividad de firmas abrumadora y masiva, que aún se mantiene fácticamente, y surgen los primeros grupos de escritores locales, como es el caso de los *Radical Shock Krew* (SKEEP, KOAS, KAMARON, RANDY, STRIKE...) <sup>136</sup>, los CZB (ERSI, TRAS, GOLZ, MROCK, CHICO, SONER, STRONE, SPEAKE, JER, SOME... y las escritoras ZURE y MARTA) (fs. 65-71), los SP (ADINE, ACTER, MARC, MAG, SIK, SAI, SEP, MSTY, METAL, SONT...) (fs. 72-77), los SBT (CACH, OSCAR...) (f. 78), los TRC (SOME <sup>137</sup>, SBOK, BEAR, LOSE...) (fs. 79-81), los BBS (FORCE, SICO, SPPAK, RICK o RIKI, la escritora STER...) (fs. 54-55, 82-84), los RJC (ENANO, SUY, STOCK, SNEK, PEKI, RUCK, WAB...) (fs. 85-87), los *Crew Kriminal* (KOI, SPOOK, ZAMUNO, BAZE, YEMI...) (f. 88), los ADV o ADVK (RANDY, THICK, SQUEAK, SKUP...), los SKP (ROY, NIG...), los LxSxD (f. 89), los SBC (BEAR <sup>138</sup>, SIR...), los MCA (CRAE, MAKER, ARISE...), los AR (SKOK, SOKA, THOR...), los DFN (KORPY, KROZ...), los TUT (SWEEKI...), los KRB, los TMC, etc. A estos grupos se deben sumar infinidad de escritores sueltos o sin encuadrar en estos grupos como KEEN del ARM, con una pieza en la Plaza Vieja y otra de etapa avanzada en la calle Peña Labra

---

<sup>136</sup> Sólo se han hallado dos referencias gráficas de los RSK. Un dibujo de un *B-boy* que sujeta una cartela con las siglas del grupo, firmado por SKEEPONE, en una caseta de la calle Pont de Molins (Portazgo) y una dedicatoria firmada por RANDY figurando estas siglas en el Colegio Santo Domingo (Portazgo). Fuera de Portazgo, encontramos una firma de KAMARON en la calle Paulete (Numancia), pero sin referencia alguna al RSK.

<sup>137</sup> SOME es el mismo de los CZB.

<sup>138</sup> BEAR es el mismo del TRC.

(f. 190), BLACK, AVILA; ENRY (f. 29 y 189)<sup>139</sup>, FOORIR y SULK (f. 89), FRANCES (f. 90), SCA<sup>140</sup> (f. 91), PUSKIS y otros (f. 92)<sup>141</sup>, REZY (f. 93)<sup>142</sup>, MOSTER (f. 66), TAG, SENK, SAR<sup>143</sup>, SEROK y otros (f. 94), que testimonian las relaciones entre Portazgo y Palomeras Sureste, los austeros REK y ROB, que dedican a los SBC (f. 99), TOK, KROL, etc., e infinidad de taggers y grupos de taggers. Todos ellos pertenecen al Distrito de Puente de Vallecas y especialmente desarrollan su actividad preferentemente en Numancia, San Diego o Portazgo, advirtiendo de su ligazón con los focos de Moratalaz.

En Palomeras Bajas tenemos la pieza más antigua de KEEN (MR. KEEN), en la calle Antonio Folgueras (f. 95) y otras de KEKO y otros (f. 96), SORT del RKM (fs. 97), DANDI del UDC o de un grupo que responde a la sigla SCP (WERSI y POSY: SEX UP!, 1993), que sobresale por su mayor dinamismo y el colorido combinado (f. 98), percibiéndose una notable evolución del graffiti local en el plazo de dos años.

Finalmente, en Palomeras Sureste aún hay bastantes rastros de esta actividad inicial, sobre todo en forma de potas y pequeñas piezas. Principalmente destacan algunos grupos: los

---

<sup>139</sup> Seguramente este ENRY sea el mencionado por KOAS (KOAS c.p. mayo 1998).

<sup>140</sup> SCA pertenece a un grupo que responde a las siglas KГБ (KGB).

<sup>141</sup> Probablemente, por la ubicación de su pieza mural y su datación en 1991, estos escritores pueden ligarse al SKP, al SBT o al MCA. No obstante, no he podido establecer dicha relación de un modo probado.

<sup>142</sup> Presumo que sea un escritor de Moratalaz dada la ubicación de su pieza en la calle Sierra Toledana y no contar con más obras o un número significativo de firmas en las proximidades de ésta. No obstante, no tengo confirmación alguna de esta suposición.

<sup>143</sup> Este SAR no parece ser el mismo SAR o XAR de Entrevías. Más bien podría sospecharse que se trata del ZARE de Palomeras Sureste o el ZAR que actúa preferentemente en Portazgo y Palomeras Sureste y que parecen ser la misma persona.

SCR (SREIK, ZORK, REYS...), el *Decimal Crew* (SREIK<sup>144</sup>, PROK, SKOT...), el STR, el CBC; o escritores como SEROK y ZARE, ZEON<sup>145</sup>, KIRK, STOK, SWAR, ORZE, SIKE, SHOP, SON, TEEN, etc.

Estos primeros grupos y escritores alcanzan su mayor actividad desde 1991<sup>146</sup>, momento en el que la competitividad incentiva las acciones sobre trenes, tanto de metro como de ferrocarril. En este sentido, cabe resaltar el pique entre los PTV, compuesto por gente de Aluche, Moratalaz y Santa Eugenia (KOAS = HANT o HENT, ICE, MORE...), y los CZB de Vallecas (KOAS c.p. mayo 1998). Sin duda, a través de los testimonios y vestigios, este último grupo merece una atención más detenida tanto por mantenerse muy en activo y haber desarrollado una actividad enfocada hacia lo artístico, con un progreso cualitativo considerable y muy por encima del resto de grupos o escritores veteranos. Enseguida, gracias a la habilidad y al tesón puesto por sus componentes -en especial ERSI, TRAS, GOLZ, MROCK o CHICO-, que no se encierran en sus barrios y se abren al contacto con otros focos grafiteros, éstos se ponen a la altura técnica y expresiva de aquellos otros grupos pioneros de la categoría del QSC o del RSK. No es, por tanto, una casualidad que los CZB se distancien de la tónica o tónicas estilísticas locales, aunque mantengan una presencia constante -principalmente por medio de sus miembros vallecanos- y una

---

<sup>144</sup> Es el mismo SREIK del SCR.

<sup>145</sup> Sobresale por una pieza mural sobre dos lienzos esquinados (*Aerosol art*, calle San Claudio, Palomeras Sureste, 1992) y que pisa una pieza de ZARE y SEROK.

<sup>146</sup> Las dataciones explícitas (inscritas en las piezas o las potas) encontradas, aunque haya constancia de dos de 1989 y una de 1990, se concentran en la fecha de 1991 (BBS-RJC: 1990-1991; CZB: 1991; SP: 1991; PUSKIS y otros: 1991; SBT: 1991; SEROK y otros: 1991; KEEN: 1991; SORT: 1991; SAR y SEROK: 1991; BORDIE y SWON: 1991; MCA: 1992; DFN: 1992; KROL: 1992; ZEON: 1992; CBC: 1992; RASTY: 1992). Por asimilación estilística, ubicación espacial, nivel de deterioro o yuxtaposición y superposición de graffiti, las acciones del resto de los escritores mencionados pueden enclavarse entre esos años y 1993.

tenue interinfluencia<sup>147</sup>. Indudablemente, sus escritores son meritoriamente famosos en la escena madrileña.

En Entrevías, contamos con algún testimonio de esta primera etapa de los 90 o, incluso, algo anterior con seguridad, ya que el conjunto del Parque de Entrevías nos mostraría una secuencia de *Hip Hop Graffiti* iniciada entre 1986 y 1990, con ejemplos muy primitivos en sus estilos, su tratamiento formal, su técnica o sus motivos. Este mismo conjunto tiene un interés especial por haber quedado prácticamente muerto hacia 1992, salvo alguna muestra puntual, cuyo estilo pudiera encuadrarse entorno a 1993 o 1994<sup>148</sup>. Aquí nos encontramos con piezas de un grupo primerizo de escritores hiphoperos: BRONY, DAIS, NOEL, KANY y REC (fs. 100, 102-104); KURRI, del MK (f. 104); ZOEK, REZO, PHATON, SLOW<sup>149</sup> y BYNS, ZEPH (fs. 105-106); SPEK del SGK (f. 107); SAME y ZERO (f. 108), CAME (f. 109), GAUS (f. 42), SHIKE o KORE. También hay unos graffiti de los escritores POSY<sup>150</sup> y CALIPPO, del MTR-TCP (fs. 110-111), quienes también tienen una pieza conjunta en la calle Lagartera (f. 112).

Fuera de este espacio, destaca en primer lugar una pieza de encargo para decorar una peluquería en la calle de

---

<sup>147</sup> Ésta es apreciable entre la obra de MEGAROCK y la de SIK del SP. Este último escritor cuando pinta en el Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (f. 76), toma contacto con una pieza de MEGAROCK realizada en 1993 (f. 67). Al volver a su "territorio", SIK, junto a SONT, incorpora una interpretación simplificada de la decoración observada, manteniendo el mismo estilo (f. 77).

<sup>148</sup> Esta situación de mortalidad que sufre este foco primigenio de Entrevías parece haberse reproducido en el foco de Palomeras Sureste, donde la actividad de sus enclaves grafiteros parece pararse hacia 1992, salvo excepciones puntuales que parecen ser fruto las más de las veces de la penetración de grupos foráneos del área de Portazgo o de la Villa de Vallecas.

<sup>149</sup> Éste es el mismo SLOW del grupo en torno a ROMPE.

<sup>150</sup> Este POSY, del TCP, no cabe duda de que se trata del mismo escritor POSY del SCP, localizado en la calle de Peña Gudina (Palomeras Bajas).

Peironcely, interesante por fecharse en 1989, aunque algunos otros graffiti sin datación expresa sean anteriores y ofrezcan incluso una mayor calidad. Sus autores son SAR y TIENS del TNT (SAR, TIENS, RUEDA, ACE, etc.) En otros puntos de Entrevías, destacan otros nombres como el de FORCE, CRAMER, JACK y DEES de los BCIS (fs. 113-115) o CHEEN (f. 116), etc.

Sin embargo, en este período inicial, merece una mención especial en su condición de representante del graffiti de Entrevías un escritor, pionero tardío. Sobresale no sólo por su alta actividad, sino además, por su peculiar articulación expresiva, con un marcado estilo personal y unas composiciones cercanas a un espíritu visionario y una plástica orgánica, incisiva, neurótica, psíquica, con ribetes alucinógenos. Se trata de RASTY (ALM). Sus firmas -remontables estilística y técnicamente a finales de los 80- se encuentran por Entrevías, San Diego, Palomeras Bajas y Numancia, pero lo que sobresale de su obra es una serie de murales realizados alrededor de 1992, enclavados en las tapias del Campo del Pozo Vallecana (fs. 117-121<sup>151</sup>) y en el muro este de unas instalaciones de Telefónica en la Avda. de Entrevías (f. 122). Este último es el más moderno y muestra -fragmentariamente- una mayor integración en la estética hiphopera, aunque sigue evidenciando su potente acento estilístico. Muy probablemente, a diferencia de sus piezas más antiguas, trasluce la influencia de la obra de otros escritores sin determinar. Lamentablemente fue notable y bastamente pisado por un mural de las Juventudes Comunistas de Madrid que conmemoraba el triunfo sobre el Nazismo en 1945 (1995), lo que,

---

<sup>151</sup> Son cinco piezas: RASTY: SOSO (N.D.) (f. 117); RASTY (1992) (f. 118); RASTY (N.D.) (f. 119); LEI (N.D.) (f. 120) y SOCYO (N.D.) (f. 121). En el conjunto donde se ubican, se encuentran piezas que tienen en la precariedad de medios y técnicos la mayor debilidad. No obstante, el primitivismo del conjunto transmite una fuerte y dura expresividad.

por otro lado, permite fijar una datación tardía en los años 1994 ó 1995.

No obstante, las firmas constituyen el mayor exponente grafitero sobre el pellejo urbano de todo Vallecas. La actividad de los *taggers* es asfixiante, a lo que colabora la desidia y abandono ciudadano y de la administración y las instituciones públicas. Además, destaca como acción individual de modo mayoritario, pese a la constitución de grupos. En la actualidad, todavía sigue siendo hegemónica, para mortificación de algunos escritores veteranos que recuerdan tiempos más felices<sup>152</sup>, aunque el talante artístico del graffiti se ha elevado notablemente tanto en Vallecas como en todo el resto de la Comunidad de Madrid.

Así pues, conforme a las observaciones realizadas, se puede determinar la localización de focos primitivos tanto en uno como en el otro distrito. En el caso del de Puente de Vallecas, estos núcleos presentan como característica el que sus epicentros se fijan en centros escolares y sus inmediaciones o en áreas de recreo y deportivas, conforme sobre todo a la juventud de los participantes en un movimiento *Hip*

---

<sup>152</sup> Extracto de la entrevista sostenida con CHICO, donde se percibe cierta añoranza por una etapa en la que el graffiti no estaba masificado y degradado:

F.F-S.- Cuando los flecheros, ¿no había grupos?

CHICO.- No, no. Era gente todo individual, todo individual. Era poner un muro en Madrid y era como una pelea a ver quién se lo pintaba antes. O sea, muro en Madrid que salía, muro en Madrid que en dos o tres días estaba pintado entero y la policía no te decía nada. ¿Por qué? Porque no estaba todo tan masificado. Ahora es que da asco. Ahora es que está todo pintado. Ahora te dan un palo, antiguamente pues no, chocaba.

F.F-S.- Que no es lo malo la cantidad, sino también la calidad.

CHICO.- Claro, antiguamente es que se pintaba y éramos pocos y se pintaba bien y chocaba más, porque decías «¡coño! y esto». La gente no sabía ni lo que era. Claro, ya salió la mo... Claro, es que es como todo o es por moda [...] o, simplemente, es que te gusta, o sea, te gusta pintar en general [...]. Yo lo considero así.

(CHICO c.p. marzo 1996)



Hop recién implantado. Estos son los seis núcleos principales de actividad en este distrito durante el último tercio de los 80 y el primer tercio de los 90 (mapa 2):

1) En Entrevías, tendríamos dos núcleos conexos, pero distinguidos:

a) El extremo este de la franja ferroviaria norte, vinculado con el área de Méndez Alvaro, y sus alrededores, incluido el margen de San Diego.

b) El foco ubicado en torno a los centros e instalaciones deportivas próximos al Parque de Entrevías: el I.B. García Morente y el Campo del Pozo Vallecana o el I.B. Arcipreste de Hita y que se abre hacia la franja ferroviaria sur (inmediaciones de Santa Catalina).

Vendría a constituir el núcleo primigenio del distrito en cuanto a tagging autóctono y hiphopero, jugando un papel fundamental como aglutinante su acotamiento por dos franjas ferroviarias, con presencia de cocheras y aparcaderos. Tiene estrechos lazos con el foco de Palomeras Bajas.

2) El núcleo en torno al Puente de Vallecas, proyectándose hacia el área de San Diego, el área sureste de Numancia y el Barrio de Palomeras, donde se conectaría con focos de actividad autóctonos. En él tendría una importancia fundamental la línea 1 del Metropolitano, especialmente la existencia de las cocheras de la estación de Portazgo, cabecera de línea en los 80 y primeros años de los 90, hasta su ampliación a Miguel Hernández.

3) El núcleo de Palomeras Bajas se desarrolla en un ámbito urbanístico deprimido, relacionado con los focos de Entrevías y Puente de Vallecas. Representa un excelente exponente de la

formulación de una transición entre el graffiti autóctono y el *Hip Hop Graffiti*.

4) El núcleo numantino o fontarronés se estructura entre los conjuntos que se desarrollan en torno al polígono Industrial "La Cerámica", el enclave de la calle Ramón Pérez de Ayala y los de las inmediaciones del C.N. Fray Junípero Serra. Está conectado con el núcleo anterior y algún conjunto de Portazgo y se configura como punto de encuentro entre el graffiti vallecano y el moratalacense.

5) En Portazgo se distinguen dos núcleos, uno principal y otro secundario.

a) El primero se sitúa en torno a los colegios Santo Domingo y Carlos Solé y al I.B. Tirso de Molina, con una destacada importancia focalizadora en el Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires y con proyecciones hacia San Diego, Numancia, Palomeras Bajas y Palomeras Sureste, sin duda favorecidas tanto por su alta actividad como por su posición céntrica, e incluso hacia el Distrito de Retiro, en el área de Pacífico. Se vincula directamente con los núcleos de San Diego, de Palomeras Sureste y de Pueblo de Vallecas, siendo un importante punto de enlace entre el graffiti de ambos distritos, salvando la conexión de Entrevías y el enlace por Palomeras Sureste.

b) El segundo foco se ubica alrededor del parque urbano de la calle Marchamalo. Presenta vínculos con el primer foco de Portazgo y con el foco fontarronés, aunque su marginalidad es notable.

6) En el área de Palomeras Sureste se aprecia un foco primitivo, que gira en torno al C.P. Aragón y el I.B. Antonio Domínguez Ortiz. Se relaciona directamente con el foco principal de Portazgo. Sin embargo, pese a su proximidad, no se observa su expansión hacia Villa de Vallecas y presenta una alta marginalidad como sucede en el caso de Entrevías.

En el caso del Distrito de Villa de Vallecas, habría que señalar el ámbito ferroviario como elemento focalizador tanto en los inicios como en la actualidad. En este sentido, se pueden distinguir dos núcleos primitivos -ahora prácticamente fundidos-, que se aglutinan en torno a las dos estaciones y su entorno industrial. Estos dos núcleos serían tan primigenios como los núcleos del otro distrito, pero con la preeminencia de foco de Santa Eugenia, y en su génesis y desarrollo jugaría un papel fundamental el flujo pendular de sus poblaciones juveniles hacia el este y oeste gracias a las líneas de cercanías que lo atraviesan. La preeminencia de Santa Eugenia recaería en buena parte en su posición oriental que favorece el influjo de focos periféricos como Coslada o Torrejón de Ardoz. Ya advertí que la pieza más antigua con una datación explícita y fiable de todo Vallecas se encuentra en Santa Eugenia.

Como grupo pionero más representativo del Pueblo Vallecas podría nombrarse a los RPS (*Radical Power Street*), entre cuyos miembros se encuentran VAMP, D.J. BLOODY, JONSY y WORZY. Tienen una prolífica obra, con piezas excepcionales, en las inmediaciones de la estación de ferrocarril (fs. 123-125), datables entre fines de los 80 y 1990-1991. A ellos, se añaden algunos escritores de los BBS (f. 126) o el escritor PROSY.

Por otro lado, en Santa Eugenia a finales de los 80 encontramos como pioneros documentados a un grupo que parece

responder al nombre de *Rap Madrid*<sup>153</sup>, con escritores como HANT, KES y AVIE (f. 127)<sup>154</sup>, REMO y otros (f. 128); FRESH y otros (f. 129), BAZE 5 y otros (fs. 130-131), KARETTO (f. 132), DICK y otros (f. 133) o KOAS (f. 133), este último ya hacia 1990 ó 1991 por los vestigios documentados<sup>155</sup>. Recordemos su vinculación con escritores de Santa Eugenia a través del PTV (KOAS c.p. mayo 1998).

---

<sup>153</sup> La aparición de las piezas del grupo *Rap Madrid* en espacios de escaso interés visual y la apreciación de un alto índice de solapación de graffiti - que ha afectado a numerosas piezas pioneras-, sobre todo en la franja viaria entre Santa Eugenia y el Pueblo de Vallecas (fs. 278-279, 281, 283 y 286), hace suponer la desaparición de numeroso graffiti de los 80 y, por tanto, sesga el testimonio que podamos dar de los introductores del *Hip Hop Graffiti* en el área.

<sup>154</sup> Este grupo podría ser mixto, ya que, aunque aparece el topónimo «Vallekas», HANT -de corresponderse con el escritor KOAS- sería de Moratalaz y las dedicatorias al escritor AVIE declaran su vinculación con «Askao» (Ascao, Distrito de Ciudad Lineal). De estos escritores sólo se conservan algunas obras en las tapias de la franja ferroviaria. Formalmente son muy sencillas y primitivas y se sirven de unos medios técnicos muy precarios (aerosol para carrocería de automóvil), como corresponde al período inicial del graffiti en España; lo que podría situarlas cronológicamente alrededor de 1986 ó 1987, aunque la denominación de grupo pueda inclinar la datación hacia 1989, conforme al *boom* musical del *Hip Hop* madrileño. En cualquier caso, estas muestras serían unas de las más antiguas de *Hip Hop Graffiti* de todo Vallecas.

<sup>155</sup> En el segundo encuentro formal sostenido con los ZSL, éstos me citaron como algunos de los escritores pioneros en el área a KOAS, BAZE, NAM y DAR. Presumiblemente el escritor BAZE o BAZE 5 sea el BAZE del *Criminal Krew* localizado en Fontarrón.

### **3.4. El graffiti de cuño americano hoy en Vallecas**

#### **3.4.1. El Distrito de Puente Vallecas**

Firmemente asentado, el graffiti goza de una salud formidable en este distrito. Incluso, se puede garantizar en general la renovación generacional de los escritores veteranos sin que en ello se presencie una merma cualitativa, sino todo lo contrario. Y, aunque se hayan disuelto numerosos grupos, se observa la toma del relevo por parte de nuevos grupos y la renovación de algunos de los más importantes grupos de escritores pioneros, en un panorama donde el número de escritores parece haber crecido, aunque el de grupos locales que afrontan la ejecución de piezas de graffiti parece reducirse.

Sin embargo, se confirma una tendencia de secundarización del foco de Entrevías, solamente paliada por la actividad desarrollada desde 1994 de los APR (FLEKY, RUEDA, XAR, XOWE, SEKERA, DIE...) (fs. 134-136), antiguos BKC, TKC y TNT. No obstante, estos escritores parecen preferir más actuar fuera de su marco originario, en San Diego y Numancia. En este hábito, seguramente intervienen como factores determinantes la escasez de espacios lucidos por saturación o el interés por superar la marginalidad física de este barrio, nada adecuada para el dejarse ver, la superación de su aislamiento en soledad por medio del contacto con otros grupos vallecanos y la probable presión vecinal.

Por otro lado, Palomeras Bajas también sufre una muy notable merma en su actividad y pierde su entidad como foco independiente, al finalizar la actividad de sus grupos locales. Lo mismo sucede con el foco numantino o fontarronés, bajo mínimos. No obstante, en contrapartida el foco del Puente de Vallecas se expande albergando la escasa actividad persistente en estos focos. Pero, su empuje no logra romper las barreras orientales de estos focos.

En cuanto a la actividad de escritores de estos tres focos, destaca por San Diego la intensísima actuación de los PRP, en especial TOE y ATH (fs. 137-139, 353). Su conjunto base en los 90 es el ubicado en las inmediaciones del Parque de Amos de Acero, donde gran cantidad de escritores acuden para pintar en colaboración o en calidad de invitados, entre ellos ZEYO (f. 139), AGUS, CRAS, RICAR II (f. 140) y YOOE (f. 141). Pero su actividad se extiende a todos los barrios vallecanos. Éstos mantienen relaciones amistosas con otros grupos de Vallecas (ASN, 3CP...), o de Móstoles a los que visitan.

De una forma puntual, encontramos piezas a este otro lado de la vía, en la calle del Convenio, de los APR de Entrevías (XAR, RUEDA, FLEKI) (f. 142). También hay una de enero de 1996 de los ASN, KAIK, NUBE y BANER (f. 143) y otra de un grupo, que parece foráneo, los JD (RAN, ZAR, FRIK y ZONE), vinculados con el TCW-KRB (f. 144). Igualmente encontramos una pieza de NOVA del LSS, un escritor valenciano, pintada en 1995 (f. 146) junto a otras dos de NAFRI y KAMI del TFP<sup>3\*</sup> New York (fs. 146-147). En el mismo conjunto de graffiti encontramos, al lado de un RANDY, otra pieza de otro foráneo: ASKO, del ARN, datada en 1994 (f. 149). También están presentes algunos escritores de Coslada y Villa de Vallecas, como PEM desde 1995 (fs. 150-151) y, desde

la primavera de 1996, FAZI del CEX (f. 154), los KR2 (f. 156), PERU del EAX y SIAN (f. 159). Estos escritores de Coslada, de Valencia y otros indeterminados se ligan por lo general al nombre del que parece ser, aparte de un intrépido y prolífico escritor, un excelente anfitrión: el inconfundible KAMI (fs. 147, 153, 157-158, 160 y 201). Este escritor alicantino de origen es muy popular en los círculos grafiteros y musicales del *Hip Hop*, iniciando su actividad antes de 1993, aunque sus piezas actuales se hayan de datar tras su regreso del South Bronx a España ese mismo año. Cuenta en Madrid con obra localizada en los distritos de Pacífico (f. 366), de Centro (f. 302), de la Arganzuela<sup>de</sup> Tetuán y, en Vallecas, su actividad se ha localizado en los barrios de Numancia, San Diego, Palomeras Bajas y Entrevías, preferentemente en zonas limítrofes y encarando las piezas hacia grandes vías de comunicación o espacios abiertos hacia ellas (N-VI, Avda. de la Paz, Avda. de la Albufera, calle Martínez de la Riva).

En Numancia, sobresalen por su intensidad el conjunto formado por los ASN-BTB-GPK-ACH (AGUS, BANER, KAIKO, RANDY, TRAS, RICAR, KAREN, PASA, PALOMA, TAMA, KISO...), encabezado por los ASN. La acumulación de graffiti que desde 1994 hasta el día de hoy desborda su callejón por iniciativa propia no tiene parangón alguno en todo el área (fs. 161-188). Allí, encontramos obra de los APR, cuyos componentes RUEDA, FLEKY, XOWE y DYE son invitados por AGUS en 1995 (fs. 163, 169 y 181). Igualmente, TOE, ATH o TORS (PRP) también se dejan caer por su callejón y sus inmediaciones (f. 188). Otros grupos relacionados directamente o indirectamente con ellos a través de este espacio en Numancia son: los SKP, los SP, los RBS o RSW, los KRF, los 3CP, los LxSxDx, los STL, los TPL... Su

actividad se irradia también hacia San Diego, Palomeras Bajas y Portazgo.

También resaltan otros nombres. Aparte del ya mencionado KAMI y compañía (fs. 152-155), tenemos a BUBA y JABO de Moratalaz, de Los Reyes del Mambo (fs. 29 y 189), OWEN y SAND del MBC (f. 191), JEL y SET del TWA (f. 192) o el primerizo LODEN del STL, por ejemplo. A esto se suma la entrada de *taggers* y escritores de piezas de la Villa de Vallecas (ZSL, ATZ, VKC, etc.) y de fuera de Vallecas o de Madrid: FAZI (CEX) (f. 154) a finales de 1995; SEM y EUONE del *Trompe Klub* (f. 193) o PIX (ABEL) de Barcelona en 1996 (f. 194). En octubre de 1996, aparece graffiti de un grupo nuevo, los RDClan, pero compuesto por escritores de la *old school* local (MAG, BLEZ, SIK, YOOE, RAIN, etc.)<sup>156</sup>.

En Palomeras Bajas, despuntan los 3CP<sup>157</sup> (JOUST, BIKER, EDDIE). Durante 1994 y 1995, estos tres escritores han venido actuando en el callejón de los Ruices, decorando la fachada de un local de OSCUS (Obra SocioCultural Dolores Sopena) (fs. 2, 195-197). Así también, cito a JUNE (f. 198), SHOE y otros (f. 199), a DOLAR de los BTB (f. 200), a AGUS del ASN y otra vez a KAMI, con una de sus mejores piezas en Vallecas (f. 201), realizada a principios de 1996.

En el caso de los focos de Portazgo, sólo el primero, el más importante en envergadura y actividad permanece,

---

<sup>156</sup> En 1996 se registró el siguiente graffiti de RAIN: «RDCONTINUES! RAIN 89-96». Éste, por tanto, nos informa de la fecha de inicio de su actividad como escritor o bien manifiesta la continuidad del grupo al que pertenece, identificando a los RDC con denominaciones precedentes.

<sup>157</sup> Podría establecerse, por su ubicación, la posibilidad de vínculos entre el 3CP y el SCP o el TCP, pero no hay fuente testimonial que la garantice.



unificándose por su propia expansión con el aún activo foco de Palomeras Sureste. En este sentido, cabe advertir la tendencia del foco de Portazgo a expandirse hacia el extrarradio oriental, hasta prácticamente alcanzar los límites del Distrito de Villa de Vallecas, donde ya dejaba sentir ligeramente su radio de influencia en el período anterior. Este desplazamiento se hace efectivo a partir del verano de 1996, en relación directa con la saturación de los espacios tradicionales y las desasosegantes campañas de limpieza iniciadas en ese año por la Concejalía de Distrito. Así, esta conquista de nuevos espacios genera la búsqueda de soportes murales amplios y con garantías de perdurabilidad de los mismos y de los graffiti realizados sobre ellos.

Así, por Portazgo sobresale en general la veterana y apabullante acción de los CZB: ERS, TRAS, MEGAROK, GOLZ y CHICO (fs. 202-212, 314-329, 336). Su actividad en el área se ha visto, sin duda, incentivada por la actual reordenación urbana de Pacífico, donde venían desarrollando una excepcional actuación (fs. 371-374, 376, 380, 384, 386 y 391). No obstante, las últimas medidas municipales -como ya he indicado- han vuelto a desplazar su base operativa a otros puntos. En conexión con estos escritores y evidenciando una prolífica e intensa actividad y una amplia gama de influencias, tenemos a ABEL de Barcelona (fs. 213 y 379) y más recientemente la presencia del TBP, JOSH de Ibiza con CHICO o con el también TPB, JERO (fs. 214 y 215), de SHÖCKER (f. 216), SORE.05 (f. 217) o de Benidorm, MARKA 2 (f. 218) con PICOLO (f. 219) y RICKY (fs. 220 y 221). Junto a estos nombres y grupos, ha de mencionarse en un lugar aparte a RUBIO y sus invitados, UPSET y NIKNAK, de los TKV de Barcelona (fs. 222-224); y KAIKO y compañía (f. 225). También, contamos con la actividad de otros

escritores, como KINS (f. 226), IVAN y AGDM (f. 227) o LERAS y ZANY, de los ZSL (f. 228), ASER o algún XBK sin precisar, etc.

Por otro lado, en Palomeras Sureste, pese a detectarse la actuación de escritores locales, su importancia actual radica en la actuación de escritores vallecanos de otras áreas, procedentes de Villa de Vallecas o de Portazgo, o foráneos, procedentes de Moratalaz, Vicálvaro o Coslada, por ejemplo. Un hecho nada extraño, dadas las características geográficas de esta porción del distrito. Así pues, lo más relevante es la actividad que se efectúa en el extremo oriental. De este modo, casi en los límites con el Distrito de Villa de Vallecas, nos encontramos con la acción conjunta de los CZB, TRAS (f. 230), GOLZ (f. 231), ERS (f. 232) y MROK (f. 234), KLAUS (fs. 229 y 233) y DITES de Barcelona (f. 233), MORSE del XBK (f. 235), JOYCE del TPM (f. 236), SIDES (f. 237) y ASE del LSK (f. 238) en la calle Bruno Abúndez. En el mismo lugar o en sus inmediaciones, también hay que contar con otros escritores como SOOE (f. 239), VONS del TPM-NMT (f. 240), alguna otra cosa de JOYCE (f. 241), SIAN (f. 242), PERU, PEM, TEN, KANIJO, RASEN; ESTONE y KEAR del PSC o la escritora ANNE. Sin embargo, el mayor aglutinante de piezas es (además de la franja ferroviaria) la M-40, en especial a la altura del cruce con la Avda. de La Albufera, donde se encuentra el Complejo Deportivo de Palomeras. En este punto se hallan piezas de los KRZ, los CEX, BUBA y JAVO de los *Reyes del Mambo*, CHICO, SHOCKER, SIAN, HAEK, RUBEN, BAE, BIA, ZANY y LERAS del ZSL, etc.

De este modo -atendiendo a las observaciones realizadas (mapa 2)-, puede afirmarse que, en definitiva, tres son los núcleos principales de actividad grafitera en Puente de Vallecas desde 1994 hasta 1996: un escualido Entrevías, un

consolidado Numancia-San Diego-Palomeras Bajas y un fortalecido Portazgo-Palomeras Sureste. Por otro lado, que la presencia de escritores de fuera de ambos distritos se concentra a lo largo de las grandes vías de comunicación, como la M-30, la M-40, la Avda. del Mediterráneo, la Avda. de la Albufera o las franjas ferroviarias, en especial, la línea férrea transvallecana.

Sin duda, en la superación de los límites de los primitivos núcleos de actividad debe de haber concurrido no sólo el desarrollo del mundo del *Hip Hop Graffiti* y sus mecanismos de intercambio o la saturación relativa de estos espacios, sino también el mero crecimiento de los escritores. Esto es, la barrera psicológica que supone la existencia de una determinada frontera física desaparece en algunos casos con la sola pérdida de una percepción infantil del espacio. De este modo, el ensanchamiento del territorio donde se actúa es directamente proporcional a la maduración de los protagonistas de un movimiento que nace con ellos y envejece a la par que ellos. Por otra parte, el proceso de metropolización de Vallecas, que conlleva la urbanización homogénea de estos distritos, con la edificación de nuevas barriadas, la renovación de las existentes, con la apertura y mejora de calles y avenidas y la prestación de mejores servicios de transporte público, favorece la constitución de amplios núcleos. Nuevos núcleos que sí se ven limitados por las barreras psicofísicas más contundentes, donde se afianza la identidad barrial, pero que -salvo en el caso meridional- restringen el intercambio, pero no lo impiden. En otro sentido, todos los factores antes referidos por igual pueden haber influido, junto a la falta de una renovación generacional, en la extinción o práctica extinción de la actividad de focos marginales como el de Entrevías, Palomeras Bajas o Fontarrón.

### 3.4.2. El Distrito de Villa de Vallecas

Este área se destaca por un despunte lleno de vitalidad, entusiasmo y frescura, que tiene en su ubicación periférica, en su permeabilidad a la presencia de grupos de localidades de la Zona Este y Sur de la corona metropolitana (Coslada, Torrejón, Móstoles, etc.), y del área metropolitana de Madrid (Vicálvaro, Villaverde, etc.)<sup>158</sup>, y en la renovación generacional la mejor baza para un espléndido desarrollo. En éste se distinguen claramente dos focos principales: el del Pueblo Vallecas (fs. 243-256) y el de Santa Eugenia (fs. 257-288), cada vez más conectados y mutuamente influidos. En esta conexión tiene un papel fundamental la conquista espacial de las tapias que acotan la franja ferroviaria, tanto por los escritores de ambas demarcaciones como foráneos del distrito o de Vallecas (fs. 276-288).

En ambos hay una gran cantidad de escritores de piezas y *taggers*. Tanto es así que, a mi pesar, resultaría inabarcable su registro, aunque me limitase a los escritores que han actuado desde 1994 para delante. Por ello, destacaré los nombres de algunos, los que cuentan con piezas de cierto nivel en las áreas prospectadas:

ARBE (ATZ), ARNI, BEAN (ATZ), BERE, COAK (ACN), DANI, DIXN, EADY (ACN), FAN, GONE, INOS, JEIS (ATZ), JOB (DTC), JONK (ATZ), JONS (TPM), JOSE, JOYCE (TPM), KEN 3 (TPW), KOAS (PTV), KRAW, LAURA, LERAS (ZSL), LHEB, MANY (ATZ), MARKE (KRP), MARO, MATHE (ATZ), MON (M31), (PSC),, OAKI (ANC), PEM, PERU, ROXA, SAP (ZSL), SEKA (ATZ), SERNA, SHAK (EAX), SHIN,

---

<sup>158</sup> En este trasiego juega un papel clave la comunicación ferroviaria (líneas C-5, C-4, C-3, C-2).

SHOE, SIAN (El Parke), SOAK (BFM), SOE (TPM), VAB, VONS (TPM), WARE (RP), ZANE, ZANY (ZSL), XERGI (KBR); los escritores de Entrevías DYE (APR), FLEKY (APR) y RUEDA (BKC, APR); los escritores de Coslada y Vallecas XZEN y JAS (ZLH), los KR2 (BOLO, DREAM, REIK, YESER, TASA, KARE...), el CEX (FAZI, DENO...); los grupos de Villaverde, TPB (THAE, ZHAE) y MLX (THAX, FANER), los 31CLAN-TFV (SEC, WEAK, THOR, NIE, MAE, DAE...), etc., etc. y etc.

### 3.4.3. Principales grupos de Vallecas

Para una más cómoda clasificación he procedido a elaborar el listado de los grupos más destacados atendiendo a las demarcaciones barriales establecidas oficialmente, más tres áreas específicas (franja viaria N-VI; franjas ferroviarias de Entrevías; franja ferroviaria Pueblo Vallecas-Santa Eugenia). De este modo, el Distrito de Puente Vallecas estaría compuesto por seis: Numancia, San Diego, Palomeras Bajas, Portazgo, Palomeras Sureste y Entrevías; y el Distrito de Pueblo Vallecas, por dos: el casco histórico de Vallecas Villa y Santa Eugenia. Se han seleccionado aquellos grupos en los que alguno de sus integrantes ha realizado en dicha demarcación alguna obra de interés (tipo 3 o superior). Así-mismo, los he ubicado en una determinada franja cronológica e indicado su origen en términos generales. Se advierte del carácter parcial de estos datos en algunos casos por el factor efímero del graffiti y su dependencia de la conservación de los conjuntos localizados y en algunos otros por la parcialidad de las prospecciones.

Los grupos más representativos de éstas áreas<sup>159</sup>, cuyos componentes no se limitan al *tagging*, son:

---

<sup>159</sup> En cuanto a Palomeras Sureste, Santa Eugenia y Pueblo Vallecas se citan los grupos con presencia en las prospecciones realizadas, así como los referidos en testimonios recogidos y documentados. No obstante, se advierte de la alta parcialidad de sus listados.

Los grupos que, junto a escritores vallecanos, cuentan con miembros procedentes de otros barrios o localidades madrileñas se han considerado como vallecanos (p. ej., CZB, ZLH, etc.)

Entre paréntesis y precedidos por un guión figuran los grupos vinculados con el grupo que les antecede, normalmente foráneo. Generalmente se tratan de grupos anfitriones, cuando son locales. Los grupos unidos por guiones se tratan de grupos asociados.

Así-mismo, los grupos que se presume que están integrados por un solo escritor serán seguidos de un 1 entre paréntesis.

ENTREVÍAS / GRUPOS	1994-1996	1990-1993
Locales	APR	ALM BCIS MCB MK NTC SGK TKC-BKC TNT <sup>160</sup>
Visitantes de otras áreas vallecanas		BBS MTR-TCP

FRANJAS FERROVIARIAS DE ENTREVÍAS / GRUPOS	1994-1996
Locales	APR
Extravallecanas	<i>Reyes del Mambo</i> <i>31 Clan</i>

FRANJA VIARIA N-VI DE ENTREVÍAS / GRUPOS	1994-1996
Vallecanos	ACH ASN BTB
Extravallecanos	LSS-TFP TPB XAE

<sup>160</sup> Datación retraible hasta 1989.

SAN DIEGO / GRUPOS	1994-1996	1990-1993
Locales	PRP	
Visitantes de otras áreas vallecanas	ACH APR ASN (-PRP)	ARM CZB LSD SP
Extravallecanos	ARN IBC JD-KRB-TCW KR2-TFP LSS-TFP XAE (-ASN)	QSC-CCB

NUMANCIA / GRUPOS	1994-1996	1990-1993
Locales	ASN-BTB-GPK-ACH LSD SP-RDC STL TRC	ARM BBS-RJC CK KGB LSD MCA SBC SBT SKP o SKR SP TRC
Visitantes de otras áreas vallecanas	APR (-ASN) PRP (-ASN) MBC	
Extravallecanos	CFM KR2-CEX-TFP Reyes del Mambo TPL (-ASN) Trompe Klub TWA	KRB NB (-SP)

PALOMERAS BAJAS / GRUPOS	1994-1996	1990-1993
Locales	3CP	ARM DS <sup>161</sup> NE <sup>162</sup> RKM SCP-TCP UDC
Visitantes de otras áreas vallecanas	ASN BTB PRP	
Extravallecanos	TFP	

<sup>161</sup> Datación retraible al segundo tercio de los 80.

<sup>162</sup> Ídem.



PORTAZGO / GRUPOS	1994-1996	1990-1993
Locales	Antisocial Kins CZB SSJ VKR	AR CZB <sup>163</sup> DFN RSK <sup>164</sup> TUT
Visitantes de otras áreas vallecanas	ASN BTB ZSL	DC RJC (-AR)  SP SSB
Extravallecanos	PL-DRF (-CZB) TBP (-CZB) TKV ZNP (-CZB)	KRB

PALOMERAS SURESTE / GRUPOS	1994-1996	1990-1993
Locales		CBC SCR STR DC
Visitantes de otras áreas vallecanas	CZB ZSL	
Extravallecanos	KR2-CEX LSK (-CZB) PSC <i>Reyes del Mambo</i> XBK-TPM-NMT (-CZB)	

CASCO HISTÓRICO DE VALLECAS / GRUPOS	1994-1996	1990-1993
Locales	HHR JQF (1) MBC ZLH ZSL	KRP <i>Wamp Crew</i> 31 RPS
Visitantes de otras áreas vallecanas	APR BKC CZB	BBS
Extravallecanos	CEX DTC KBR KR2 <i>Mafia 31-PSC</i> TPB TPM	

<sup>163</sup> Datación retraible a 1989.

<sup>164</sup> Datación retraible a 1986.

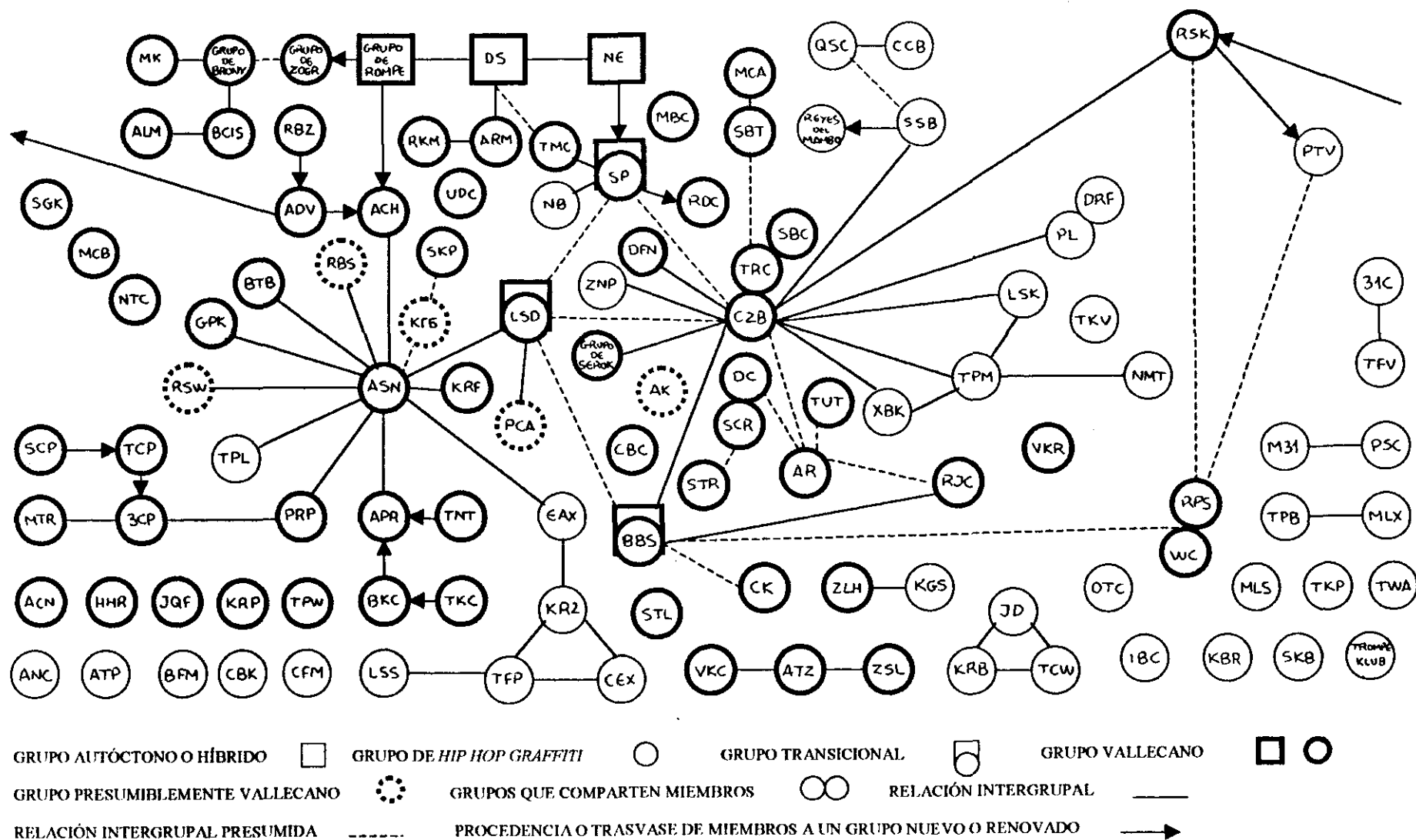
FRANJA FERROVIARIA DE P. VALLECAS - SANTA EUGENIA / GRUPOS	1994-1996	1990-1993
Locales	ACN ATZ TPW ZLH	PTV
Visitantes de otras áreas vallecanas	APR	Rap Madrid <sup>165</sup>
Extravallecanas	ANC ATP BFM DTC KR2-EAX MLS TPB-MLX 31 Clan-TFV	

SANTA EUGENIA / GRUPOS	1994-1996	1990-1993
Locales	ATZ-VKC	
Visitantes de otras áreas vallecanas	ZLH ZSL	
Extravallecanas	CBK CEX KR2 MLX SK8 TFP TKP	KGS (-ZLH)

<sup>165</sup> Datación retraceable hasta 1986 ó 1987.

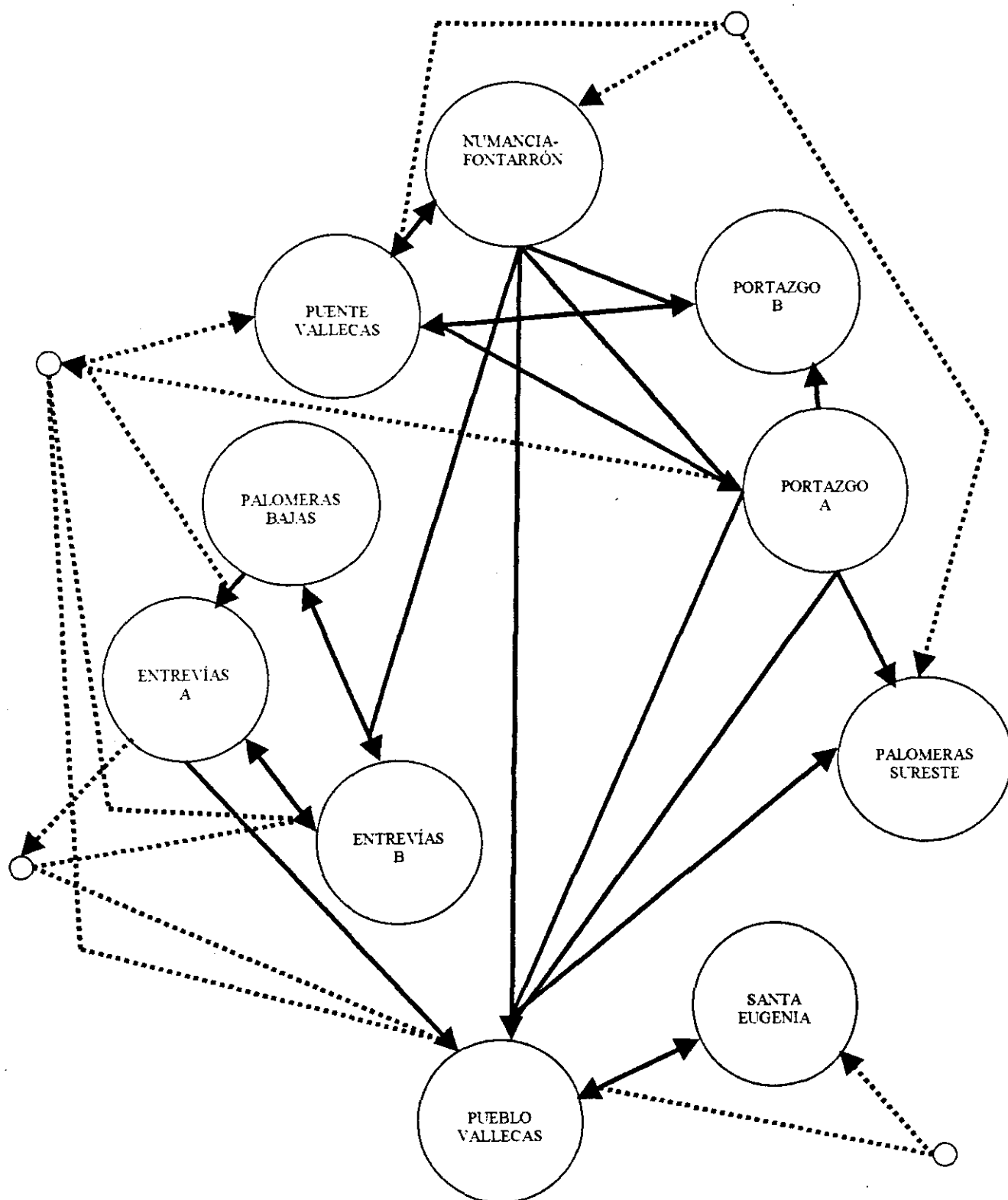
# ESQUEMA DE VÍNCULOS ENTRE LOS GRUPOS DE ESCRITORES REGISTRADOS EN LOS DISTRITOS VALLECANOS (1984-1996)

(Fuente: prospecciones y análisis del graffiti registrado)



**ESQUEMA DE RELACIONES ENTRE LOS NÚCLEOS PRIMITIVOS DE HIP HOP GRAFFITI DE LOS DISTRITOS VALLECANOS (1984-1993. *Tagging* desde 1984/1986 y piezas desde 1986/1989).**

(Fuente: prospecciones y análisis del graffiti registrado)



RELACIONES INTRAVALLECANAS



RELACIONES EXTRAVALLECANAS



### III. CARACTEROLOGÍA Y TÉCNICA DEL GRAFFITI DE CUÑO AMERICANO

#### 1. Tipologías del graffiti de cuño americano

##### 1.1. Las piezas móviles o rodantes

##### Características

Estas piezas se caracterizan por ubicarse en un soporte móvil, siguiendo una tradición de pintadas sobre vehículos bastante asentada en las manifestaciones artísticas populares de los Estados Unidos de América (Baeder 1996: 44-45, 126-133)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Me gustaría aclarar que la difusión "rodante" del graffiti no es una pretensión nueva. Es más, algunas tipologías tradicionales como el graffiti político (a través de la *damnatio* iconoclasta de las efigies o de su faceta propagandista), el publicitario o el de opinión y pensamiento o, incluso, en el caso de las firmas o las marcas autógrafas en su aspiración de garantizarse una amplia difusión y de difundirse espacialmente han buscado el servicio de soportes móviles. Uno de estos medios, de mayor uso en periodos históricos previos a la revolución de las comunicaciones y los medios de locomoción y que en el caso político adquiere un eminente valor simbólico de contestación a los regímenes vigentes, es el graffiti numismático. De este modo, el graffiti sobre monedas y billetes se sirve de la circulación monetaria como medio de llegar a una mayor cantidad de receptores de una manera personal, en un trato de tú a tú. Igualmente, la presunción de la invalidez o la repercusión afiliativa de la moneda grafiteada garantizaría un mayor flujo de ésta, ya que su poseedor trataría de quitársela de encima cuanto antes; aunque en el caso

Preferentemente se opta por los transportes públicos -en especial el tren (fs. 289-290)-, seguidos por los destinados a la carga y el reparto de mercancías por calzada (f. 291). Gracias a la movilidad que ofrecen, el escritor puede tener la garantía de que su obra va a ser contemplada en distintos puntos de su ciudad o, incluso, fuera de ella. Además, esta difusión resulta más indiscriminada, ya que la cantidad y gama de público aumenta, incluidos los escritores de otras zonas.

Es, además, una forma ingeniosa de dejarse ver con mayor impacto, que entraña por su parte un mayor riesgo para el escritor por cuanto puede ser sorprendido por sus dueños, sus conductores, el servicio de mantenimiento o el de vigilancia o sus usuarios. Por tanto, requiere una premeditación que debe de atender no sólo a la preparación de la pieza o la previsión del material, sino también a acertar a escoger el momento conveniente.

Los pros de este tipo de acciones son de peso para un escritor: el ahorro del tiempo que le correspondería dedicarse a recorrer el espacio cubierto por el transporte y el ahorro del material necesario para bombardearlo o, prioritariamente, el

---

político podría generar una retención de su circulación, principalmente en periodos de conflicto o represión política. En cierta medida, la moneda grafiteada viene a considerarse una moneda maldita, un objeto que ha perdido el reconocimiento social de su valor de uso y cambio y que ha perdido la protección del poder que avala su entidad como tal moneda (aunque en algunos casos podría considerarse revalorizada en su función o recargada con otro valor militante o compromisario, emocional, histórico, artístico, etc.) De este modo y en cualquier caso, cuanto más se valore socialmente el dinero, mayor será la repercusión del acto grafitero sobre su representación monetaria, así se estimará la violación de su inmaculada materialidad como transgresión o profanación.

prestigio que supone para un escritor de graffiti entrar, sobre todo, en la legendaria categoría del pintatrenes. A esto se suma el aliciente de la emoción y el mérito fáctico de superar una prueba peligrosa. Incluso, este tipo de acciones se reviste de un aire deportivo, como sucede con el *tagging* de *skaters* en traseras de autobuses. No obstante, aparece el reto de mantener una cierta cota de calidad en unas condiciones límites de trabajo (tensión y rapidez), y conseguir una composición que se integre aceptablemente en el soporte, con un estilo que se acople a un estado de movimiento o alternante de quietud y movimiento.

### **Clasificación**

La clasificación de este tipo de piezas ya fue realizada por Craig Castleman en 1982 a través del estudio del desarrollo del graffiti de New York City y partía de su clasificación popular (Castleman 1987: 35-47). Esta clasificación se basaba en la observación de los vagones del ferrocarril metropolitano de dicha ciudad y atendía como parámetros a su ubicación interior o exterior, la sencillez y envergadura de la pieza y su contenido. Estas modalidades canónicas se han propagado por todo el mundo y han sido asumidas por todos los escritores pintatrenes, ya que se mantienen constantes todos los elementos principales que concurren (características del soporte y de la técnica). Por

tanto, esta clasificación se mantiene vigente y es aplicable sin problemas en nuestro contexto, aunque se cumplimenta con las modalidades citadas por Henry Chalfant (Cooper y Chalfant 1991: 27) y Suzi Gablik (Gablik 1982: 39).

Esta clasificación entiende que existen siete tipos de obras, de las cuales se pueden considerar piezas cinco<sup>2</sup>, que están además específicamente planteadas para la ejecución sobre vagones:

- 1.- **TAG, HIT o FIRMA:** Es la primera y más básica forma del graffiti. Obra de exterior o de interior, sobre un soporte estático o móvil. En este sentido, cabe distinguir el *motion tagging* (firmas en movimiento) realizadas en los interiores de los vagones y que se contemplan al entrar en ellos o desde el exterior a través de ventanillas. La firma consiste en el nombre del escritor, con letra estilizada y enlazada de una forma que recuerda la formulación de pictogramas, logotipos o monogramas. Se escribe rápidamente, a menudo de un solo trazo y casi siempre en un solo color de tinta o de pintura. En cuanto a su estilo, es tan personal como la propia letra del escritor. Las similitudes formales entre ellas se derivan básicamente de los materiales utilizados o de compartir un mismo estilo caligráfico.
- 2.- **THROW UP, VOMITADO o POTA<sup>3</sup>:** Obra de exterior. Manera rápida y simple de dejarse ver, popularizada por el escritor newyorkino IN en 1975 (Toner 1998: 21). Consiste en un nombre de dos o tres letras (apocopado o siglado de varios nombres) que forman una sola unidad, redondeada (*blow up*), que puede pintarse con aerosol rápidamente y utilizando un mínimo de pintura. Suelen hacerse en un tipo modificado de letra pompa: letras gruesas, simples, incompletamente pintadas en un solo color y contorneadas sin mucha precisión con otro normalmente más oscuro. Existe una variante de *throw up* que consiste en el empleo de letras rectas y en tres dimensiones: el *stamp*.  
Su valoración responde más a criterios cuantitativos que estilísticos, aunque la fluidez de su trazado sea apreciada, ya

---

<sup>2</sup> En la edición castellana del libro de Craig Castleman se traduce *piece* por *obra* (Castleman 1987: 40). Yo particularmente prefiero emplear su traducción literal como *pieza*, salvo en el caso de la *masterpiece* que resulta más propio traducir como *obra maestra*. De esta forma, reservo el empleo del término *obra* para toda aquella creación o diseño grafitero, se traten de firmas, potas o piezas en toda su gama, entendiéndose que existe un tipo en especial que responde a la denominación de *pieza*.

<sup>3</sup> Por *throw up* también se entiende algo de mal estilo (Castleman 1987: 40).



que está concebido con vistas a dejarse ver lo mejor y más posible, como el *tag* (Castleman 1987: 40).

- 3.- **PANEL PIECE o PIEZA:** Consiste en un nombre de cuatro o más letras pintadas sobre un soporte principalmente exterior. Las piezas se suelen pintar debajo de las ventanillas y entre las puertas de un vagón, sin ocupar toda su longitud. Puede también incluir algún dibujito. La primera pieza (que se denominó también *masterpiece*) fue realizada por SUPER KOOL en 1972, gracias al avance tecnológico que supuso la válvula ancha (Castleman 1987: 62; Toner 1998: 21).
- 4.- **TOP-TO-BOTTOM (T-to-B) o DE ARRIBA A ABAJO:** Consiste en los nombres, a menudo acompañados de dibujos y otro tipo de decoraciones, que ocupan toda la altura del vagón, pero no todo el largo. La primera se atribuye al escritor RIFF EN 1973 (Castleman 1987: 64) o, con menos fundamento, a HONDO en 1975 (Toner 1998: 21).
- 5.- **END-TO-END (E-to-E) o DE EXTREMO A EXTREMO:** Consiste en nombres con decoraciones y dibujos de importancia que se extienden de un extremo a otro de un lateral del vagón. Casi nunca consta de un solo nombre y, por lo general, es una forma utilizada por escritores que desean acompañar su nombre con el de sus amigos. En otros casos, en lugar de unos nombres contiene el nombre desarrollado del grupo o una frase o mensaje. Por lo común se pinta a medias entre dos o más escritores, compartiendo trabajo y materiales, con el fin de figurar juntos.  
Dentro de este tipo se distinguiría el *window-down*. Se compone de dos o tres nombres por varios escritores que procuran armonizar estilísticamente sus piezas (Cooper y Chalfant 1991: 70).
- 6.- **WHOLE CAR o VAGÓN ENTERO:** Graffiti que ocupa todo el lateral de un vagón, de arriba-abajo y de un extremo a otro. Pueden contener verdaderas escenas. Suelen pintarse por grupos que comparten la pintura y las técnicas; aunque no es raro que se ejecute por un solo autor. Van firmadas por todos sus autores y figura el título, un mensaje o el nombre del grupo. El primero lo llevó a cabo en 1973 FLINT 707 (Castleman 1987: 66).
- 7.- **WHOLE TRAIN, WORM, GUSANO o TREN ENTERO:** Se tiene la seguridad de que el primer tren entero se pintó en 1976, pero no así acerca de quien fue el primer autor. Castleman afirma que fueron CAINE, MAD 103 y FLAME ONE, que lo titularon The Freedom Train, en conmemoración del bicentenario de la independencia de los Estados Unidos de América y consistía en once vagones (Castleman 1987: 45). No obstante, Toner advierte de las dudas acerca de otorgar este mérito a CAINE y CHAD o a *The Fabulous Five* (Toner 1998: 21).

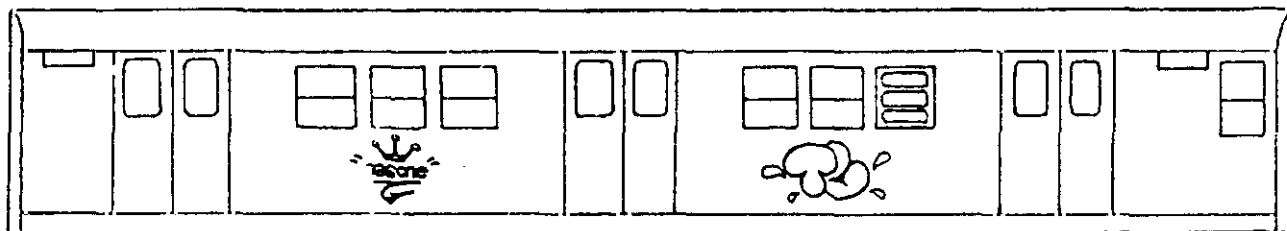
Esta integración puede adaptarse a las características específicas de otras clases de transportes: coches, furgonetas,

camiones, remolques, autobuses, avionetas<sup>4</sup>, barcos, etc. El caso del tren entero es una excepción, ya que sólo un tren de carretera se le asemejaría parcamente.

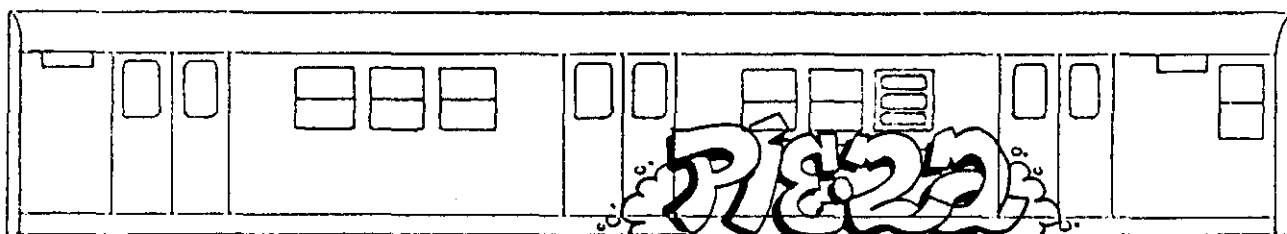
---

<sup>4</sup> Estos graffiti sobre soportes aéreos nos recuerdan la realización de pintadas con emblemas, facciones zoomorfas, *pin-up girls*, etc. sobre el morro de aviones (*Mouth Art*), con amplio desarrollo en la aviación militar norteamericana durante la Segunda Guerra Mundial. Este precedente, sin embargo, no adopta el mismo significado ni parece ligado directamente con la génesis de las piezas rodantes.

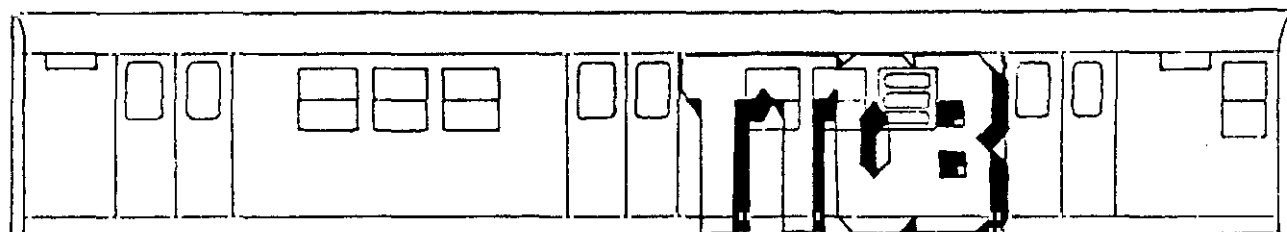
## TIPOS DE GRAFFITI MÓVIL O RODANTE



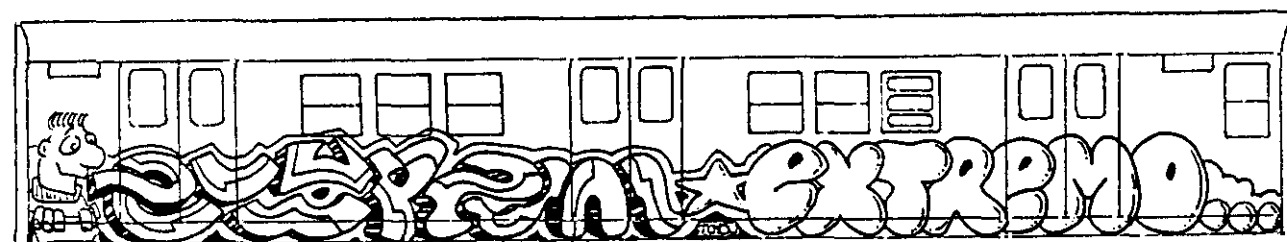
Tipo 1 (TAG) y tipo 2 (THROW-UP)



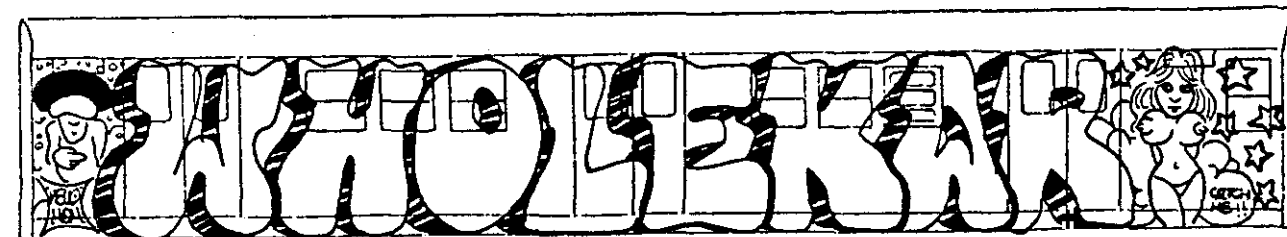
Tipo 3 (PANEL PIECE)



Tipo 4 (TOP-TO-BOTTOM)



Tipo 5 (END-TO-END)



Tipo 6 (WHOLE CAR)

Representación de diferentes tipos de graffiti newyorkino sobre trenes, basada en las fotografías de Martha Cooper y Henry Chalfant (Cooper y Chalfant 1991). (F. Figueroa-Saavedra).

## 1.2. Las piezas mixtas

### Características

Reciben esta denominación aquellas piezas ubicadas sobre un soporte portátil que se enclava en distintos lugares, por lo general bastante distantes, por un período de tiempo variable. Principalmente se trata de contenedores para escombros o desperdicios, vallas y casetas de obras, puestos provisionales, etc. (fs. 138, 292-293 y 341).

El estilo de estas obras suele desentonar con el del resto de los conjuntos próximos de graffiti, en el caso de proceder de otros puntos, barrios o ciudades (f. 292). Igualmente, también choca el que los nombres de sus autores aparezcan sólo en estos soportes puntualmente y no en sus proximidades, cuando se instalan fuera del lugar originario. Al tener una presencia temporal bastante amplia en un lugar, la influencia pasiva en el estilo de otros escritores puede ser mayor. De todos modos, esta influenciabilidad potencial se reduce normalmente por el carácter predominantemente menor de las obras (firmas, potas, pequeños grafs) o por el desfase de sus estilos, si son bastante viejas.

### 1.3. Las piezas estáticas

#### Características

Su característica principal, cómo es lógico, es su ubicación sobre un soporte inmóvil. Consiguientemente, puede decirse que no buscan ellos al espectador, sino que esa tarea le corresponde netamente al escritor. Por lo general se tratan de muros, pero también son habituales los suelos, los pilares, los techos de estaciones, pasadizos o soportales, el mobiliario urbano (papeleras o contenedores anclados al suelo, marquesinas, paneles informativos, etc.), los paneles o vallas publicitarios (fs. 294-295), los cierres de locales o kioscos (fs. 200 y 296)<sup>5</sup>, las señales de tráfico, las esculturas y los monumentos (f. 297) , etc... No obstante, el soporte no sólo preferente, sino óptimo para desplegarse es el parietal, luciendo más en superficies exteriores que en interiores.

---

<sup>5</sup> En estos casos, se observa un componente temporal, ya que sólo cuando el establecimiento se encuentra cerrado el graffiti puede contemplarse. Además, en este particular, el graffiti adoptaría el papel del clásico telón teatral, de la cartelera televisiva de ajuste o cierre de emisión o del corte publicitario, luciendo sobre todo en periodos festivos.

## Clasificación

En lo que respecta a los muros, se puede establecer una clasificación de las piezas según la envergadura de su tamaño y de su contenido. Propiamente, se pueden considerar piezas los tipos del seis al diez:

- 1.- **TAG, HIT o FIRMA.**
- 2.- **THROW-UP, VOMITADO o POTA.**
- 3.- **FIRMA ROTULADA:** Es una firma más elaborada y cuidada, muy común entre los *taggers* autóctonos. Es una modalidad que busca destacar la firma visualmente, a través del colorido, el gran tamaño o el recurso a la tridimensionalidad.
- 4.- **SKETCHING o SKETCHING GRAF:** Es un esbozo o dibujo lineal sencillo, monocromo y con un trazado rápido y escaso. En algunos casos puede funcionar como firma.
- 5.- **GRAF o DIBUJO:** Es una figura independiente pintada con dos o más colores y que puede adoptar un aspecto plano o volumétrico.
- 6.- **PIECE o PIEZA:** Consiste en una obra, interior o exterior, que no suele exceder de los ocho o diez metros de largo ni de los tres de alto. Normalmente es realizado por uno o dos escritores, siendo uno el coordinador. A razón de su calidad puede recibir el apelativo de *masterpiece* (pieza u obra maestra), aunque inicialmente fuesen sinónimos *piece* y *masterpiece* (Castleman 1987: 62).
- 7.- **ROOM o GRAFFITI DOMÉSTICO:** Generalmente lo realizan los escritores en su propio domicilio o en el de amigos, libremente o por encargo. Es habitual en el *squatter graffiti* y puede aplicarse esta categoría a los callejones que constituyen un espacio recogido y en ocasiones el territorio semiprivado de algunos grupos.
- 8.- **WALL, MURO o PIEZA MURAL:** Es una pieza exterior que recubre una gran parte o toda la extensión de una tapia, una medianera, etc. Se compone de varios nombres y figuras. Generalmente es un trabajo en equipo, donde varios escritores (habitualmente tres o más) aúnan su esfuerzo y talento para componer y cubrir toda

la superficie de un modo homogéneo o unitario. Si es muy inmenso, superando con creces la dimensión de una pieza normal, se puede denominar *huge mural*.

- 9.- **FRONT o FACHADA:** Es un graffiti que recubre todo el frente de un local (*storefront*) o edificio, solapándose, abriéndose paso entre los elementos arquitectónicos o integrándolos en la composición. Conlleva en ocasiones un gran despliegue de medios (andamiaje, gran cantidad de pintura, una estudiada labor de proyección, una tarea de equipo, etc.). Puede ser una composición unitaria o conformarse de distintos cuerpos.
- 10.- **WHOLE HOUSE, WHOLE BUILDING o CASA ENTERA:** Se entiende por tal el graffiti que cubre todo el perímetro visible de un edificio, con un mínimo de dos costados. En ocasiones, también se integra el tejado, cuando resulta visible.

## 2. Ubicación de las piezas

Obviamente, el objetivo básico del escritor de graffiti *alla americana* es que su graffiti se contemple y hasta se admire. Pero este hecho se establece por éste de una determinada manera. Por tanto, el escritor considera de modo aproximado su propio criterio, las condiciones o circunstanciales especiales que influyen en el desarrollo de su acto y el seguimiento de unas pautas habituales ratificadas por su fortuna tradicional.

Consiguientemente, atendiendo a estos imperativos, se pueden distinguir tres conjuntos básicos de ubicaciones, según sea su gradiente de intimidad. Estos tres tipos de espacios son el público, el semipúblico y el privado, presentando cada uno de ellos peculiaridades derivadas de su configuración espacial y de su determinación de la relación entre graffiti y espectador y de las características de éstos.



## 2.1. Espacios públicos

El ámbito público es el que principalmente alberga esta clase de producciones que englobamos como graffiti de cuño americano. Por lo general, el modo cómo un escritor se hace notorio entre el resto de los escritores y de la ciudadanía es por medio de la búsqueda de un soporte en el que su obra luzca y desde el que se logre la mayor difusión posible. Consiguientemente, son los ubicados en el espacio público los que ofrecen estas garantías de publicidad.

Esta imperiosa necesidad de partida condiciona la elección preferente de ciertos soportes. El principal será -casi por tradición- todo aquel transporte que transite al aire libre o bajo tierra en un circuito público, ya que amplía la cantidad potencial de público con respecto a un soporte estático. Esta repercusión publicitaria se acrecienta cuando se trata de un transporte público, porque asegura un recorrido extenso por vías principales, bastante concurridas por potenciales espectadores, cuyas miradas se pretende captar. También se asegura un público usuario, expectante, en cada una de las paradas de su ruta y una propagación polémica originada por el escándalo social que suscita el atentar contra "las propiedades de todos" (aunque también puedan haber reacciones favorables o hasta una absoluta falta de atención). A esto cabe añadirse la posible proyección a través de los *mass media*, escasísima en relación con el volumen

de actividad. Un supuesto en el que juega un papel fundamental el azar, ya que en ocasiones se ponen trabas a una divulgación gráfica que podría incurrir en apología del vandalismo. Por otra parte, en el caso del interior de los vagones, la garantía proviene del número de usuarios que se sirven de ellos y que se topan por lo general con firmas tanto en puertas, ventanas, asientos y paredes interiores de la caja del vagón.

En el contexto vallecano, la presencia de dos importantes líneas ferroviarias (Madrid-Guadalajara-Zaragoza y Madrid-Cuenca-Valencia) y de la línea 1 de metro (Plaza Castilla-Miguel Hernández)<sup>6</sup> favorecen la puesta en práctica de esta actividad. Los vagones afectados son los de trenes para el transporte de pasajeros (cercanías o regionales) o trenes de mercancías, también locomotoras y vagones de uso auxiliar. Su ataque se produce durante su inmovilización en cocheras o apartaderos. Los autobuses de la Empresa Municipal de Transportes no tienen gran interés -pese a la existencia de una cochera en Entrevías-, salvo para el bombardeo interior de firmas o el menos frecuente exterior.

En este tipo de ubicaciones móviles, también tiene una notable incidencia el factor geográfico. Este condiciona el empleo fundamental de ciertos medios de transporte y obliga a los escritores a elegirlos como soportes. Esto resulta muy patente en

---

<sup>6</sup> La principales acciones se produjeron en las cocheras de la estación de Portazgo, entre los últimos años 80 y primeros 90, antes de la prolongación de la línea hasta Miguel Hernández en 1994.

áreas marítimas, lacustres o fluviales, como sucede en el caso de la ciudad de Amsterdam, donde el graffiti ha tenido en barcos y lanchas uno de sus más golosos objetivos. También se constata la realización de piezas en avionetas (WANTED noviembre 1995), pero la publicidad es cuantitativamente menor, ya que su percepción es mínima cuando están en vuelo. No obstante, agranda el abanico de soportes posibles y mejora anecdóticamente el *curriculum* de cualquier escritor.

Por tanto, no es extraño que se haya desarrollado distintos mecanismos para atraer la atención del espectador dentro del espacio público. Entre ellos está la búsqueda de soportes originales o la interferencia de medios de comunicación con los que compiten, incluso, con el recurso de técnicas semejantes que parecen incidir especialmente en cierta relectura irónica de los códigos de comunicación publicitarios. La captación de la mirada ha motivado que prolifere el *tagging* en todas aquellas zonas donde hay un gran trajín de personas, como las estaciones de metro o ferrocarril, los apeaderos o los intercambiadores de transportes, las tapias que acotan vías de comunicación, las avenidas o calles principales, comerciales, plazas, centros de enseñanza, espacios deportivos y recreativos, etc. Incluso, se llega a atentar contra monumentos artísticos o edificios principales, ubicados generalmente en lugares de paso principal o concentración.

En este sentido, el de la visualización rápida cara a una divulgación efectiva, pero dentro del mundo del graffiti, tenemos lo que se conocen como *halls of fame*. Se tratan de puntos donde

los escritores visitantes o de regreso dejan su firma, sola o con un mensaje. Por tanto, se pueden considerar como "tablones de anuncios" o "paneles de registro" donde figuran las novedades. Frecuentemente se ha observado el uso de las bocas de metro con este fin o de paredes en zonas vistosas o concurridas.

No obstante, la saturación de los soportes estáticos -fácil en un distrito donde la limpieza de fachadas es mínima respecto a otros distritos<sup>7</sup>- motiva la colonización expansiva de sus inmediaciones y otras zonas próximas, secundarias o muy secundarias. Lo que minimiza la publicidad de la obra de los escritores. No obstante, esto resulta relativo, ya que, aunque

---

<sup>7</sup> Este aspecto de descuido, en cuanto a la atención pública de la limpieza de fachadas en Vallecas, lo resaltan varios de los escritores consultados (SUSO c.p. marzo 1996; CHICO c.p. marzo 1996; MROK c.p. abril 1996). Incluso, me llegan a advertir, si no tengo en cuenta tal factor, sobre probables confusiones o engaños evaluativos acerca de la intensidad de la actividad grafitera de unos determinados barrios en comparación con otros.

Pero por otra parte, especialmente en un encuentro en el mes de julio con el escritor MEGAROCK, compruebo la consciencia, sorpresiva y lamentada, entre los escritores vallecanos de una anomalía a este respecto, registrada por ellos desde hacía meses en el Distrito de Puente de Vallecas. Ello viene a confirmarme una serie de apreciaciones particulares que comenzaron a partir de la prospección que de Entrevías realice en el mes de enero y verifique, posteriormente, en Portazgo, San Diego y Numancia. La actividad de limpieza de graffiti en el distrito, a manos de la concejalía correspondiente de la Junta de Distrito, resulta descomunal y demoledora en comparación con el abandono usual del área. Su cenit se alcanza con motivo de las Fiestas del Carmen de 1996 con una cubrición de urgencia, bastante chapucera, del Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires, donde establecí el seguimiento de la cata Pl/95-96. En definitiva, en unos siete meses por iniciativas tanto públicas como particulares se eliminan al menos unos ocho conjuntos importantes de graffiti (aproximadamente unas treinta piezas) en el Distrito de Puente de Vallecas, con una antigüedad establecida entre los seis años y el par de semanas. Las piezas más afectadas fueron las realizadas por los BBS, los SP, los TRC y sobre todo los CZB, con lo que se daña irremediabilmente la memoria histórica del graffiti vallecano y algunos de sus conjuntos de mayor valor artístico.

A esto se suma que, en el mes de abril, se es testigo del derribo parcial de tres secciones de la tapia que delimita la franja ferroviaria, próximas a la Estación de Santa Eugenia, a causa de obras de reafirmación. En esta acción, se puede estimar en un número de diez las piezas dañadas total o parcialmente. Finalmente, en septiembre se inician una serie de obras de edificación en Numancia y San Diego que tendrán como consecuencia el emparedamiento de, al menos cuatro piezas, entre ellas el mural de los QSC.

Sin duda, 1996 será un año desgraciado para el graffiti de Vallecas, estimándose en una cifra mínima de cincuenta las piezas destruidas. Lo que no sólo resalta la virtual transitoriedad de estas producciones, sino que su característica como efímeras recae principalmente en la no intencionalidad de crear un producto perdurable y no tanto en su inmediata desaparición.

esta aglomeración de graffiti es verdaderamente contraproducente en sus efectos sobre el viandante, no lo es así para los escritores. Estos, familiarizados como están con ese ruidoso discurso mural, distinguen sin problema cada uno de los sonidos que quieren oír. Por otra parte, esta saturación sí puede originar el abandono de un área, al igual que por otras causas como el cansancio, el traslado de los puntos de reunión, las campañas represivas sobre el graffiti o la persecución a los escritores.

La conquista de la calle se establece por medio de una mayor presencia de graffiti, sobre todo, a través del bombardeo de firmas y potas. Éstas se estampan sobre todo objeto que puebla la vía: cubos de basura, señales de tráfico (señal misma o poste), farolas, bancos, buzones, kioscos, cierres de comercios, portales (puertas, quicios, arrimaderos, canalones, etc.), aceras, bordillos, etc. Con ello, los escritores tratan de demostrar que no hay nada que se escape a su acción, que todo es susceptible de sufrir su incontinente agresión pictórica. Esta toma de posesión territorial tiene un evidente ejemplo simbólico en el *tagging* que se desparrama a lo largo y ancho de las rutas de bares, en zonas de coqueo. La presencia de locales de ocio posibilita la irrigación encauzada del fenómeno de firmas, igualmente determinada por la ubicación de estaciones de metro, tren y autobús o, incluso, la presencia de comercios enfocados al mercado hip hop. La aglomeración de este *tagging* en puntos específicos, de modo prolongado en el tiempo y asentada en una costumbre legitimadora o consentida es lo que genera lo que se

305

conocen por *writers' corners* (Popper 1989: 258). Esta exclusivización del uso de un punto del tejido urbano como soporte grafitero es semejante a la que se establece en el mundo de los cartelistas o pegacarteles (C.G.P. 11-8-1996: 6). A este respecto, cabe destacar la coordinación o la fricción que existe entre estos dos sectores que actúan en la ilegalidad, pero son más o menos permitidos.

En toda esta colonización espacial, cabe resaltarse un comportamiento común. Por lo general, el desarrollo de la cubrición o el relleno se mueve en un sentido horizontal y en un margen inferior, que no suele superar generalmente la segunda planta (fs. 10 y 116). Esto viene determinado por la proyección superficial urbana, el trazado del soporte arquitectónico y la natural inaccesibilidad de ciertas cotas. No obstante hay excepciones, que como principal consecuencia tienen cazar la mirada de un viandante-espectador que ve desarticulados momentáneamente los propios mecanismos de defensa que ha generado para soportar el *ruido callejero*, incluido el que desprende el graffiti. Por ejemplo, se observa en un bloque de pisos, sito junto al Alcampo de Moratalaz y anexo a la Avda. de la Paz, un desarrollo horizontal pero en un nivel bastante superior a la altura habitual. Concretamente, es en la azotea donde desarrollan su actividad. Esto se explica por la posibilidad de acceso de los escritores implicados a esta parte del edificio y el interés por dar la mejor y más original visibilidad a sus piezas<sup>8</sup>. Por otro

---

<sup>8</sup> Este caso no parece ser único (f. 337). Es más, se puede afirmar que este hábito responde a una necesidad de originalidad, superación, visibilidad o

lado, se ha localizado un desarrollo en sentido vertical en el poste del teleférico que se levanta frente al río Manzanares o en estructuras al descubierto de edificaciones abandonadas (f. 301). En esta conducta se aprecia un interés eminente entre los *taggers* por batir la marca más alta. Es una sencilla demostración del *No Limits* del graffiti.

El desarrollo de buenas piezas, al necesitar de una superficie con unas peculiaridades específicas, cara a su vistosidad o su envergadura, encuentra en las tapias y edificaciones que ciñen las franjas ferroviarias un marco ideal para su contemplación por miles de ciudadanos que se sirven de este medio de transporte (fs. 17, 123-58-59, 133, 142, 229-263, 271-288 y 298). A este particular, ha de añadirse como incentivo el emblematismo del que se dota al espacio ferroviario en el mundo del graffiti. También el exterior de las naves de los polígonos industriales o de centros de enseñanza se muestran muy efectivo para albergar conjuntos de piezas, sobre todo si se ubican junto a tramos ferroviarios o calzadas rodadas o si dan a un espacio abierto. En definitiva, son los lienzos parietales amplios los que recaban la atención de los escritores. Todo esto es bastante patente en Vallecas a lo largo de la línea férrea que conecta las estaciones de Atocha Renfe, Entrevías, Pueblo Vallecas y Santa Eugenia y en los polígonos, los edificios y los muros que dan a la Avda. de la Paz (M-30), a su prolongación

---

intimidad, común a todos los escritores.

hacia la N-IV o a la Avda. del Mediterráneo. En este sentido, podemos citar además por su vinculación con Vallecas el conjunto de Moratalaz que comprende al I.E.S. Carlos M<sup>a</sup> Rodríguez de Valcárcel y el Parque Municipal Charles Darwin (Fontarrón).

Los centros de enseñanza o los polideportivos aparte de ser convenientes por sus estructuras, ofrecen la ventaja particular de favorecer un alto índice de público juvenil, entre los que no faltan escritores. Como ejemplos en Vallecas tenemos las instalaciones deportivas del I.F.P. Vallecas I (San Diego) y proximidades, inmediaciones del C.P. El Madroño (Numancia), inmediaciones del C.N. Fray Junípero Serra (Numancia), inmediaciones del I.B. Tirso de Molina (Portazgo), inmediaciones del C.P. Liceo Cónsul (Entrevías), inmediaciones del I.B. Arcipreste de Hita (Entrevías), del C.P. e I.B. García Morente (Entrevías), perímetro del campo de fútbol del Pozo Vallecana (Entrevías), el Complejo Deportivo Palomeras (Palomeras Sureste), la Escuela Infantil Arco Iris (Santa Eugenia), etc. También, tenemos áreas verdes, espacios abiertos o descampados con presencias importantes de conjuntos de graffiti: Parque de Entrevías, Parque Amos de Acero (San Diego), Parque de Azorín (Palomeras Bajas), Jardines del Portazgo (Palomeras Bajas), el Recinto Ferial (Portazgo), el Parke (Pueblo Vallecas), etc. Dentro de estos espacios podría incluirse el conjunto de graffiti que aparece en las tapias del Cementerio de Vallecas, visible desde la población colindante. Por otro lado, se confirma la existencia de notables conjuntos en entornos religiosos como el de la Parroquia de San Carlos Borromeo (Entrevías), vinculado al

308



del C.P. Liceo Cónsul y cubierto en enero de 1996. En otros casos puntuales se sirven de tapias de solares, medianeras, fachadas de locales cerrados, muros de contención, pretilos, chapas de obras, cierres de comercios, puertas de naves, bajos de puentes o pasos elevados, paneles publicitarios, etc.

No obstante, hay puntos que reúnen los requisitos de amplios lienzos y muy buena visualización, pero son infrautilizados por los escritores por ser proclives a sufrir un inmediato derribo. Esto es evidente en las casas de la Avda. Peña Prieta, cuyas medianeras, descubiertas por la demolición de las edificaciones anexas, dan vistosamente a la Avda. de la Paz y a la calle Camino de Valderribas. Sin duda, la evaluación por los escritores de las posibilidades que ofrece el lugar encuentra un poderoso contra en esta probabilidad. No obstante, la saturación del área favorece la incursión de *taggers* y escritores que quieren hacer su primera pieza en el barrio.

Igualmente, hay que indicar que si, por ejemplo, en el caso de las pintadas políticas de grupos anarco-comunistas las sucursales bancarias, las oficinas del INEM, las delegaciones de Hacienda, los edificios municipales, los colegios de religiosos o las parroquias y sus inmediaciones son el blanco selectivo preferente de sus acciones, en el caso del graffiti que nos ocupa también se pueden determinar unos focos típicos de atracción para la acción de los escritores. Estos suelen ser las estaciones de ferrocarril y del metropolitano y sus proximidades. Todos ellos se conectan a través de las redes viarias rodadas y ferroviarias,

que también se constituyen propiamente en ejes de atracción que articulan los conjuntos de graffiti en un espacio eminentemente urbano o urbanizado, que se van debilitando con su infiltración<sup>en</sup> el espacio rural. De tal forma que ambos se constituyen en un sistema de irrigación cuya ampliación y desarrollo conlleva la difusión y expansión del graffiti.

## 2.2. Espacios semipúblicos

En ocasiones, la ubicación, a pesar de producirse en un marco público, adopta un carácter restringido. Esto sucede en el caso de elegirse callejuelas, callejones, portales de garajes, patios o plazas recogidas que por unas peculiaridades fundadas en su tránsito reducido y en su intimidad marginal permiten la libre actividad de uno o varios escritores. Estos pueden desenvolverse a su antojo ya que las repercusiones públicas son escasas, gozando prácticamente de una total impunidad por omisión.

En este caso, el escritor no tiene en la satisfacción de su imperioso deseo de exhibición, en la contemplación pública, el principal objetivo, aunque la consiente y la tiene en cuenta (reconfortándose en el efecto sorpresa o mágico que causa). Sino que su obra adopta un eminente sentido decorativo en un espacio del que se siente en cierto modo poseedor. En sí, la motivación fundamental es la autocomplacencia y la construcción de un refugio evasivo, de un alvéolo urbano donde respirar, en el que las condiciones espaciales desempeñan un papel primordial.

En Vallecas tenemos excelentes ejemplos como el ubicado en la parte trasera del Polígono Industrial "La Cerámica", con una estructura a modo de embudo (fs. 54-55, 82-83, 85, 87-88 y 299). Su recorrido, en dirección este-oeste, producía una sensación intrigante, enigmática y angustiosa, si además consideramos las

implicaciones de inseguridad ciudadana que tiene la zona. En su concepción global, este dormido y ahora extinto conjunto de graffiti pedía, por su específico topismo, que el espectador incursor recorriese envolventemente su grafiteado perímetro. Otro interesante es la calle Cecilio Perucha, refugio de los SP; cuya estrechez y cortedad, ha contraído su expansión por las calles Puerto de Suebe y Monte Oliveti (fs. 44-45 y 77). El conjunto situado en la calle/plaza de Picos de Europa (fs. 72-75), también extinguido, es igualmente destacable y además se vincula al mismo grupo de escritores. No obstante, goza de una intimidad menor. También cabe mencionar otros dos callejones: el de los STL (LODEN, LODEN II), anexo a la calle Venancio Martín y de escasísimo valor por el momento, y el Callejón de Ruices, donde han actuado los 3CP de modo permitido (fs. 2, 195-197).

#### **La Calle de ASN**

No obstante, encontramos el mejor exponente en el conjunto conocido como *Calle de ASN* o el *Callejón* (Numancia, cata N2/95-96; (fs. 161-188). Este se mantiene activo, bastante activo, lo que no puede afirmarse de la mayoría de los conjuntos referidos anteriormente. Se trata de un callejón en el que se condensan numerosos y variados graffiti en muros y suelo de modo envolvente, con una impresión atosigante. Esta sensación la

312

garantiza no sólo la abigarrada y barroquizante proliferación de graffiti, presente en otros espacios de parecidas características, sino también de modo fundamental su peculiar topología en recodos. Una distribución espacial que genera igualmente un fantasioso encanto.

Los ASN no ocultan su postura anarcosindicalista -próxima a organizaciones históricas como la C.N.T. o la F.A.I.- a través de la representación de diversos signos y de banderas rojinegras (f. 171). A través de lo lúdico, sus convicciones antifascistas tienen en el dibujo de una diana con la foto de Adolf Hitler pegada en su centro un elocuente manifiesto (fs. 169-170). Es más, la existencia de escritos en suelos y paredes, pintadas con una función señalizadora, advirtiendo explícitamente que no se tolera la presencia de unas entidades malévolas que violentarían la paz del recinto (nazis, fachas, *bone heads...*), señalan una determinación militante (f. 183). De este modo, el Callejón se convierte en un refugio. Sin embargo, en conjunto no prima una impronta política, prima la estética y la defensa de esa estética.

En esta orgía de trazos concurren y se combinan el arte por el arte, el arte como testimonio de una presencia o expresión de un sentimiento o un pensamiento y el arte como medio de enunciado de un planteamiento ideológico. <sup>Así,</sup> este callejón es más que un escenario. Es un foco activador y polarizador que permite la aparición profusa y creativa de un variado graffiti. Esta expresión personal y comprometida de unos autores que desentrañan

su mente y su corazón mutuamente se desarrolla en un laberinto umbelicéntrico para sus ocupantes, que se consagra en una especie de nutriente seno materno. No es extraño, pues, que el diálogo entre el autor y el soporte cobre unos tintes amorosos que evidencian una sentida relación afectiva entre las partes involucradas. El beso tiernamente rasgado de una brocha, susurrado en un ladrillo o la contenida eyaculación explosiva de un spray en el enlucido de un muro desembocan en un orden natural que posibilita que el caos brote de las paredes, exigiendo la comunión de los intervinientes<sup>9</sup>.

En este particular, lo lúdico y aventurero encuentran una materialidad propicia, significativa y simbólicamente opresiva, para su expansión. En sí, la extensión general de la visión laberíntica a toda la trama urbana colonizada por los graffiti más que adecuada es un lugar natural para el escritor de graffiti (Garí 1995: 249). La urbe y el graffiti forman una excelente combinación por sus peculiaridades físicas y sociales. En definitiva, el laberinto urbano o suburbano viene a ser esa topología específica que requiere el graffiti para su sublime desarrollo, el soporte más apropiado al carácter clandestino y persecutorio de los escritores. En la Calle de ASN nos encontramos ante la puerta de salida del orden civilizador y la

---

<sup>9</sup> «El arte es un medio para apoderarse del mundo [...] por la violencia [...] [o] por el amor» (Hauser 1973: 152), eso está bien ejemplificado por medio de las acciones grafiteras. También a un nivel particular, puede considerarse que «el arte constituye un medio para la superación de estado caótico, desordenado e insoportable en que el mundo se encuentra para un temperamento inquieto e insatisfecho» (Hauser 1973: 152), como el de estos chavales. En este caso, el estado caótico a superar es, subjetivamente, el opresivo marco urbano que les acoge y en el que, sin embargo, se mueven como pez en el agua. La impresión caótica que ofrecen sus graffiti y de la que participan representa el estado natural del mundo: el Orden.

entrada al "subconsciente urbano". Un espacio extrañado del tejido común, pero firmemente enraizado en sus entrañas.

Es interesante, en todo esto, la conexión que se establece entre lo laberíntico y su entidad como representación del caos (Calabrese 1989: 146 y ss.), cuando viene a relacionarse un espacio como el de los ASN con una estética barroca, una inmanente ideología anarquista y una intencionalidad concentradora. Por otro lado, es conveniente atender el topónimo Valle del Kaos que en otros conjuntos grafiteros de Vallecas suelen usar algunos escritores -como MATHE, de los ATZ de Santa Eugenia-, para percatarnos de las conexiones conceptuales que existen entre el graffiti y la ruptura del orden establecido. El Valle del Kas se convierte de este ingenioso modo en una imagen suburbial, emblemática para los escritores de graffiti. Un enorme laberinto con muchos centros -uno de los cuales es éste-, en cuyas estancias moran Teseos armados con aerosoles, de los que brotan los coloristas hilos que impiden a sus portadores desorientarse y perderse irremediabilmente en los abismos de la gran urbe. No es difícil implicar en esta imagen la presencia de obcecados minotauros que tratan de adecentar su palacio, manteniéndolo en orden a toda costa. En esta situación confluyen y entran en conflicto dos órdenes dispares, un roce cultural. Así pues, de este duelo surge esa impresión de caos que embriaga el espíritu heroico de unos escritores que presienten en la muerte de los minotauros el fin de su fantástica aventura.

Nos encontramos con una auténtica instalación, de un barroquismo embriagador, compuesta desde una actitud consciente, donde son frecuentes las referencias al espacio que acoge las obras. Este callejón se constituye, pues, en una entidad autónoma y representativa, a la que se homenajea para homenajear a todos aquellos que han dejado algún testimonio de su presencia, a todos aquellos que le tienen poseso. De esta forma, encontramos esporádicas alusiones directas a este lugar. Pero igualmente, percibimos numerosas alusiones indirectas a través del modo de distribuir las piezas, de acoplarlas rítmicamente a los recodos, de disponerlas sobre los lienzos o los elementos arquitectónicos que lo integran, llegando a enlazar unos y otros con una pretensión fundidora. Todo se constituye en un único tapiz que reviste una osamenta descarnada. El marco estructura la conquista irregular y caprichosa del espacio, que parece poseída de una febril y obsesiva persecución de un vacío (*horror vacui*) que se convierte en símbolo vertiginoso del inmaculado orden establecido.

El efecto sorpresa se inocular en el viandante que irrumpe en este espacio laberíntico a través del enunciado silencioso de un enigma (Calabrese 1989: 156 y ss.) Lo afirma y acrecenta el mismo envoltorio urbano que encauza este graffiti. Normalmente, este individuo se encuentra solo frente a un espacio vivido, aunque solitario. Pero, en el se intuye la presencia frecuente de los autores del revestimiento pictórico de tan pintoresco espacio a través de su prodigado grafiteo y de los residuos de sus reuniones. Un revestimiento del que en general se ignora las más

316



de las veces las intenciones puntuales de sus autores y que nos enfrenta a un cripticismo fascinador de ribetes mágicos, en el que confluyen símbolos, iconografías en cierto punto diabólicas, imágenes dulcemente ingenuas... La soledad o, mejor dicho, la contemplación individualizada, que aproxima al espectador a un espacio mediatizado, le sumerge en una esfera diferente, donde parecen regir o rigen otras leyes, otras reglas de juego distintas de las que gobiernan el orden social. Incluso, este intruso teme y espera, al doblar una esquina o girarse, toparse con esos minotauros del spray -porque ahora él es Teseo- u otras criaturas típicas de la fauna suburbana (yonquis, navajeros, mendigos, jeovasios, violetas, marujas, niños, etc.) Este misterio acerca de la certeza de presencias, ahuyenta a extraños, temerosos de los abismos, y excita la pulsión vivencial de los temerarios.

Junto al placer de recorrerlo, de perderse entre sus paredes, nos encontramos con el placer de enclavarnos y permanecer en él indefinidamente, omitiendo la obligación de encontrar un camino de salida. Nos recreamos en una atemporalidad que ofrece la marginalidad espacial del entorno, y que agudiza, en este caso, la proximidad contrastada de dos calles comerciales de importante tráfico, que la acotan o emparedan paralelamente (calle Puerto de Canfranc y calle de López Grass). En esta instalación se ha creado el vacío de lo atemporal, el vértigo de lo estático. La quietud física de algo que sabemos vivo, que se renueva y crece constantemente, pero sin sentirlo; nos aleja y libera del movimiento de la urbe, de su ritmo vital y mortal. Nos

recogemos en el abrigo de un espacio sagrado, rupestre, que revive un orden natural, bendecido por la mano del hombre que combate el sueño de la muerte y recrea el sentido de la vida bajo el humo de la marihuana o los vapores del alcohol.

Ineludiblemente, nos topamos con lo mágico. La magia de los conjuros y la alquimia de los colores, la purificación del alma y la estigmatización de la carne, la creencia en que la creatividad no tiene más límites que los que deshace.

Sin duda, la Calle de ASN es un extraordinario ejemplo de estos ámbitos urbanos que son tan queridos para los escritores de graffiti. Finalmente, este exponente nos sirve de pretexto para enunciar cuatro tipologías espaciales grafiteras que se dan en el espacio público:

1.- **WRITERS' CORNER:** Puntos concretos del tejido urbano -en encrucijadas preferiblemente-, tradicionalmente destinados al ejercicio del graffiti.

2.- **GRAFFITI PASSAGE:** Se trata de un conjunto de una o más calles menores o callejones, generalmente resguardado y peatonal, que asume un valor como espacio semiprivado. Normalmente acaba siendo el territorio particular de un grupo de escritores al que pueden acceder otros escritores con permiso suyo o por invitación. Éstos, durante sus reuniones, cubren intensivamente tanto las paredes como el suelo de firmas, potas, dibujos, piezas, etc.

3.- **GRAFFITI PLACE:** se trata de un conjunto ubicado en lugares recogidos o retirados en recintos despejados o ajardinados y parques. Las características de uso son semejantes a las del tipo anterior.

4.- **CANDY APPLE o CIUDAD-GRAFFITI:** Se trata de una aglomeración extensiva de graffiti. Suele abarcar varios bloques de viviendas o edificaciones de diverso tipo (polígonos industriales, bloques abandonados, etc.), recubiertas abrumadoramente de graffiti. Es fruto de la labor de múltiples grupos de escritores y necesita para que se dé ciertas

condiciones de abandono privado y público en su mantenimiento y limpieza que favorezcan esta acumulación excepcional. Además, requiere un inusual respeto de los escritores hacia las obras anteriormente hechas, lo que indica una intencionalidad comunitaria en la conquista expansiva del espacio y un fuerte sentimiento fraternal. No presenta una homogeneidad de estilos, sino que se yuxtaponen o coordinan distintos modelos, atendiendo a diferentes modas y autorías. Esta posesión masiva puede conllevar no ya una apropiación simbólica, sino una apropiación fáctica tanto por la presencia de escritores o gente afín como por disuadir la intrusión de gente ajena.

### 2.3. Espacios privados

Aquí nos encontramos con un tipo de ubicación ajena totalmente a los principios del graffiti callejero, que incide en la publicidad de la obra. En este supuesto, las obras se pintan en las habitaciones de las casas particulares de los escritores o de sus amigos o en naves o edificios okupados por éstos, siendo su destinatario ellos mismos (fs. 300, 302<sup>10</sup> y 338). En el caso de la realización de graffiti en estructuras arquitectónicas abiertas el carácter privado que pudiese presentar puede tornarse en semiprivado o en público (f. 301). Igualmente, las decoraciones interiores de locales de ocio o comercio, -que propiamente no deberían de considerarse graffiti- serían consideradas semiprivadas.

En algunos casos, estas piezas pueden pasar a ser públicas en el momento de procederse al derribo de la edificación (f. 300 y 302). Quedan así al descubierto, trocando total o parcialmente la intencionalidad original de su autor, si no tenía presente esta posibilidad.

---

<sup>10</sup> En este particular, de esta foto lo que nos interesa como ilustración de lo citado son los graffiti *punkis* o *squatters* hechos en algunas habitaciones del edificio antes de derribarse. Las piezas de *Hip Hop Graffiti* de NOVA y KAMI son posteriores al derribo, como fácilmente se aprecia por el apoyo de los escritores en una estructura de vigas metálicas -que determina la longitud de la composición- para acceder a pintar a la altura de una segunda planta y por el pintado sobre testigos de tabiques y suelos.

### 3. Elementos constitutivos de las piezas

En las piezas pueden distinguirse una serie de elementos asentados por la extensión y arraigo de su uso durante el proceso de fijación del graffiti newyorkino y su proyección a través del *Hip Hop Graffiti*. Estos son los siguientes:

- 1) Las letras,
- 2) las figuras,
- 3) las epigrafas y
- 4) el enmarcado.

### 3.1. Las letras

Son los elementos básicos, fundamentales de cualquier graffiti. Es el elemento primigenio e imprescindible en el graffiti *alla americana* y que da nombre al escritor de graffiti. Por tanto, no es extraño que reciban la mayor atención y un cuidado trato en su diseño y realización en esta expresión que se erige como iconización (subcultural) de la cultura literaria, superando el cisma antagónico en Occidente entre los medios verboicónicos y escriptoicónicos (Gubern 1987: 59).

Hay una gran variedad de tipos, que se acrecentan en número con su combinación y por el desarrollo de una amplia gama de decoraciones, hasta el punto de considerar tantas o más modalidades de estilos como número de escritores hay.

### 3.1.1. Definición y clasificación de los estilos

En general, los escritores entienden por estilo la forma de diseñar las letras tanto en firmas como en potas y piezas, aunque este concepto no se ciña absolutamente a lo meramente caligráfico:

KAMI.- [El estilo] no [es] sólo la forma de letra. La forma de la letra, la forma de hacer las letras, de unir las, de colorearlas, de todo, ¿sabes? De firmar. De todo. Todo es estilo, ¿sabes? [...] El estilo es... es cómo juegas con las letras, los colores. Es que es muy... No se puede... No sé. Hay gente que se puede tirar cuatro mil horas hablando de estilo y otros que tampoco dicen nada, ¿sabes? No sé. Una movida que intentas conseguir que sea tuyo propio.  
(KAMI c.p. junio 1998)

Esta definición base, se amplía en un marco idioléctico a los distintos acentos personales que caracterizan las obras de los escritores. Desde una evaluación socioléctica, todos ellos se reúnen en conjuntos integradores que van desde los que se denominan estilo de grupo o estilo local hasta el universal *graffiti style*.

El estilo se tiende a desarrollar cuando hay un exceso de obras de distintas autorías o se quiere patentizar una personalidad individual o de grupo (*marca de reconocimiento*). De este modo, la construcción de un diseño original, formalmente

atractivo por sus notas peculiares, evita que el ruido de los conjuntos de graffiti haga pasar desapercibida la obra del escritor. No obstante, valorativamente se considera un aspecto secundario frente a otro más importante como es el *getting up* (dejarse ver).

En cuanto a su clasificación, Castleman enuncia distintos tipos de estilos dentro del marco newyorkino (Castleman 1987: 34-35, 61-70) entre los que podemos distinguir tres conjuntos fundamentales: los genéricos, los locales y los personales. Conjuntos aplicables igualmente a otros contextos.

Frente a la diversidad de estilos que se deriva de la prolífica actividad de los escritores, se han fijado unos estilos básicos que se han perpetuado desde sus orígenes newyorkinos, ampliándose y enriqueciéndose con combinaciones o nuevas propuestas. A estos estilos los denominamos genéricos y vienen a definirse teniendo en cuenta la forma básica de las letras.

Los locales se definen principalmente por su desarrollo en un área territorial concreta, aunque tengan siempre unos caracteres formales específicos. Este es el caso de denominaciones, empleadas por escritores españoles, tales como estilo Barcelona, estilo Madrid, estilo Alcorcón, estilo París, estilo New York, estilo Suecia, etc. En definitiva, son conceptos que engloban un conjunto extenso de graffiti que presenta una serie de rasgos formales ampliamente compartidos.



Finalmente, los estilos personales suelen ser interpretaciones o variaciones de los estilos genéricos e, incluso, locales. Pero, lo más corriente es que consistan en un estilo que usa exclusivamente un escritor, lo que en buena medida lo convierte en una especie de firma. En la personalización de los estilos juega un mayor papel los elementos secundarios, principalmente la combinación cromática y en un tono menor los elementos decorativos. Sin embargo, no son del todo definitorios.

Por otro lado, junto a estos tres conjuntos estilísticos, considero necesario añadir un cuarto, ya que a través de mis observaciones se percibe la elaboración de estilos de género. En concreto, se tratan de estilos de letra femeninos, que asumen una estética cándida, modosa, dulzona, rosa, etc., asociada al mundo de la infancia y adolescencia femenina. Por lo general, los realizan escritoras que se acogen a un rol femenino machista intencionada o inconscientemente, para integrarse en el mundo androcéntrico de los escritores de graffiti.

No obstante, Castleman se hace eco de una percepción general del graffiti dentro y fuera de su ámbito como un único y gran estilo, el *Subway Style* o Estilo Metro (Castleman 1987: 35), que puede también responder -en la identificación que se establece entre el graffiti y este movimiento grafitero- al nombre de *Graffiti Style* (aunque haya reservado el uso de esta expresión para la formulación plástica proyectada a través de la cultura de masas y el mercado). Sin duda, una denominación global ataja los problemas contraídos por una fiebre etiquetista que

surge de la búsqueda de una originalidad distintiva y una identidad individual entre la marabunda de escritores, que tiene su más claro exponente en la *Guerra de los estilos* (Castleman 1987: 62). El frenesí por el diseño de cantidad de tipos de letra es en sí mismo la mejor muestra del dinamismo de este macroestilo, su característica principal.

A continuación citaré los estilos que registró Craig Castleman en su estudio del graffiti newyorkino, entre los que se integran los tipos estilísticos fundamentales:

#### ESTILOS DE NEW YORK (Castleman 1982)

Estilos genéricos principales (años 70)	Bubble letter (Estilo pompa) Creador: PHASE II (Bronx)	Phasemagorical fantástico (con estrellas alrededor) Creador: PHASE II
	Característica: letras inmensas huecas, bien formadas y cuidadosamente coloreadas y perfiladas.	Pompa nublado (rodeado de nubes) Creador: PHASE II
		Estilo tablero de ajedrez (sombreadas) Creador: PHASE II
		Pompa gigante (desproporcionadas, más grandes en su parte superior) Creador: PHASE II
		Chorro exquisito (torcidas y rayadas) Creador: PHASE II
		Soft crash (superpuestas) Creador: Anónimo (años 80)
		Variaciones personales
	3-D letter (Estilo tres dimensiones) Creador: PISTOL I (Brooklyn)	Shadow 3-D (uso de gamas enteras de colores) Creador: Anónimo (años 80)
	Característica: letras parcialmente perfiladas con una línea para dotarlas de tridimensionalidad.	

	Wild Style (Estilo salvaje) Creador: Anónimo  Característica: prácticamente ilegible.	Variaciones personales
<b>Estilos genéricos secundarios</b> (años 70)	Saloon letter (Estilo western) Creador: MITCH	Variaciones personales
	Hot dog (Estilo salchicha) Creador: MITCH	
	Earthquake (Estilo terremoto) Creador: MITCH	
<b>Estilos tópicos</b> (barrios de NYC, años 70)	Broadway Elegant Creador: TOP CAT  Característica: letras alargadas, finas y muy juntas.	Variaciones personales
	Brooklyn Style Creador: Anónimo  Característica: letras muy separadas y adornadas con corazones, flechas y espirales.	
	Bronx Style Creador: Anónimo  Característica: combinación del Broadway y el Brooklyn style.	
<b>Estilos personales</b>	Chino Malo Style Creador: CHINO MALO	
	Tean Style Creador: TEAN	
	Otros estilos	
<b>Nuevos estilos</b> (años 80)	Estilo informático	Variaciones personales
	Estilo mecánico	Variaciones personales
	Estilo gótico	Variaciones personales
	Computer Rock Creador: KASE 2	Variaciones personales

### 3.1.1.1. Los estilos en Vallecas

Estos estilos y numerosas otras variantes concurren en los muros vallecanos de modo armonioso o irritante, lo que viene a caracterizar a Vallecas con un paisaje grafitero variado, pero irregular. Esta percepción de desigualdad, sobre todo cualitativa, puede resultar engañosa a la hora de evaluar el estado presente del graffiti en Vallecas, si no tenemos en cuenta la acumulación de distintos estratos temporales de éste, que pueden llegar al extremo en puntos de altísima actividad de eliminar cualquier rastro de actividad primitiva -como por ejemplo sucede en la zona ferroviaria de Pueblo Vallecas y Santa Eugenia-, o el mantenimiento de conjuntos dormidos o con una baja actividad desde hace, al menos, cuatro años -como por ejemplo, Fontarrón-Numancia o Entrevías centro y oriental-.

Así pues, aunque en conjunto se puede considerar el graffiti vallecano con grandes altibajos, no obstante, las piezas y los conjuntos de piezas más recientes nos muestran una alta calidad, rota por la aparición de escritores nuevos, que, sin embargo, parten con ventaja con respecto a los primitivos grafiteros. De este modo, son Portazgo, Pueblo Vallecas y Santa Eugenia los principales focos de actividad donde se concentran los núcleos de graffiti locales más incipientes. En los límites occidentales de Numancia y San Diego, así como en algunos puntos entre San Diego y Palomeras también se percibe una actividad

328

bastante reciente, pero en relación con las otras demarcaciones resulta menor y más comedida.

En general y exceptuando el desarrollo autóctono, en Vallecas entre 1986 y 1992, los estilos suelen ser sencillos y planos o levemente tridimensionales. En cuanto a lo cromático, se suele encontrar tanto ejemplos de una pobreza o austeridad cromática absoluta o casi absoluta (fs. 30, 32, 72, 76, 79-80, 82-83, 85-88, 97, 99, 101-102, 105, 107, etc.) hasta ejemplos más coloristas, que tienen en lo decorativo (franjeados, cintas, cromados, estrellas, corazones, picas, nubes, destellos, etc.), el recurso más asequible para romper con la sobriedad formal y despertar la atención del espectador (fs. 40, 74-75, 77-78, 81, 84, 89-96, 100, 102-106, 108-109, 112, etc.). Sin duda, un caso excepcional en este momento es el de los QSC y el de los CZB que se salen de la tónica habitual con composiciones en tres dimensiones y una amplia gama cromática y temática.

De este modo, a partir de 1993 se asientan las bases para la eclosión de nuevos estilos que se producirá desde 1994 hasta hoy. Éstos se fundamentan en el diseño tridimensional de las letras y una mayor envergadura de las piezas, procurando desplegar la mayor cantidad de medios. No obstante, se mantiene una línea austera -aunque enriquecida por la amplia gama de colores antes inexistente- a través de la ejecución de piezas con una mínima complicación, como los llamados plateados, o a través de piezas que corresponden a escritores primerizos o con escasos recursos que aún no han desarrollado estilos más complejos. Sin

duda, existe una tendencia general hacia la complicación del estilo, pese a que no falten escritores que gusten de su sencillez e, incluso, rechacen un acabado imaculado (KOAS c.p. mayo 1998). En este sentido, cabe verificar la implantación de una tendencia que bien rehuye el acabado perfecto y se deleita en la estética del chorretón y las calvas o bien simula el abandono de este condicionante estético, lo que podría calificarse de *rude style*.

Generalmente, un tipo de estilo suele ser característico de un grupo, adoptándose por todos los escritores de éste durante el tiempo en que está vigente. Pero no se trata de una adopción sin más, sino de un proyecto común, interinfluenciado, en el que cada escritor hace su aportación particular al diseño de ese estilo al igual que recibe las aportaciones de sus compañeros. Ese es el caso, por ejemplo, de los SP, de los TRC o, actualmente, de los KR2, cuyas piezas resultan estilísticamente inconfundibles.

Así pues, progresivamente el panorama estilístico se enriquece y sofisticada, mediante la complicación de las formas. Paulatinamente, sobre todo desde 1993, se acomete el rediseño de los estilos hacia formas más complejas o dinámicas, donde la búsqueda del relieve está siempre patente. La irregularización de los contornos, la ondulación, el estiramiento, el retorcimiento, la tridimensionalidad, el volumen son algunos de los recursos plásticos que revierten en recalcar el movimiento en los estilos. Esta tendencia tendrá como culminaciones estilos como el lioso o salvaje, donde se complica la lectura mediante el retorcimiento y

330

la segmentación arbitraria de la caligrafía; el *don't stop*, donde el nombre escrito se configura con un único trazo, o el sin-estilo, una de las modalidades que irrumpen con más fuerza en distintas variantes y que es característico de grupos como el KR2 o el EAX, que tiene como característica principal la descomposición total de los caracteres. Otra modalidad de gran calado, aunque no sea original, por su juego cromático y tonal y sus rotundas formas dobladas es la que prima en numerosas piezas tridimensionales realizadas por los CZB, TRAS, MROK, GOLZ y ERS (fs. 202,209-210, 212, 230-232, 391).

En todo este desarrollo tiene una función esencial el tránsito de escritores locales y foráneos. Este trasiego favorece la evolución formal al intercambiarse los escritores diferentes impresiones, visuales y orales, en el terreno plástico. Primordialmente, tenemos la salida de escritores locales que contactan con focos de primer orden dentro de Madrid capital, la Comunidad de Madrid, el ámbito nacional o, incluso, el internacional. Este factor de movilidad se ve favorecido por la concurrencia en algunos grupos de miembros procedentes de distintos barrios o localidades (CZB, *Reyes del Mambo*, TFP, ZLH, EAX, etc.) En lo que respecta a la presencia de escritores foráneos, ello se hace más perceptible en focos grafiteros vallecanos o inmediatos que se constituyen en puntos de encuentro de escritores de fuera y dentro de Vallecas, como el de Pacífico, el de Portazgo, el de Pueblo Vallecas-Santa Eugenia o el de Numancia-San Diego. De este modo, se deja sentir en los grupos de escritores del Distrito de Villa de Vallecas la influencia

arrolladora del municipio de Coslada. A lo que se suman, en ambos distritos, influencias diversas de los focos madrileños de la corona metropolitana (Móstoles y Alcorcón, principalmente) o de distintos distritos de Madrid (Latina, Carabanchel, Villaverde, Moratalaz o Vicálvaro, principalmente).

Conforme a las labores de documentación realizadas, se ha podido realizar un listado general de los estilos más destacados, presentes en la demarcación de los distritos vallecanos:

#### ESTILOS DE VALLECAS (1996)

Estilos genéricos (años 90)	Estilo burbuja, pompa, flat Creador: PHASE II (USA)	Variantes genéricas
	Característica: letras inmensas, huecas, bien formadas y cuidadosamente coloreadas y perfiladas.	Variantes personales
	Estilo cuadrado Creador: anónimo	Variantes genéricas
	Característica: letras compuestas partiendo de módulos cuadrangulares.	Variantes personales
	Estilo <i>starwar</i> Creador: anónimo	Variantes personales
	Característica: letras derivadas de la rotulación diseñada para los títulos de crédito de la película <u>La Guerra de las Galaxias</u> ( <u>Starwars</u> , George Lucas, 1977).	
	Estilo de trenes Creador: LOOMIT (RFA) <sup>11</sup>	Variantes personales
	Característica: letras bien perfiladas, generalmente plateadas. Presentan una serie de cortes que le dan el aspecto de componerse de planchas metálicas.	
	Estilo fugaz Creador: anónimo (USA)	Variantes genéricas
	Característica: letras diseñadas para adaptarse a un soporte en movimiento. Simulan su descomposición por la resistencia que ofrece el aire al desplazarse.	Variantes personales

<sup>11</sup> Los testimonios gráficos más antiguos de este estilo se registran en Dinamarca en el año 1989 (VV.AA 1990: 90 y 99). En todo caso, confirman el origen de este estilo en la esfera noreuropea.



	Estilo terremoto Creador: MITCH Característica: letras a modo de bloques que se agrietan y resquebrajan.	Variantes personales
	Estilo 3-D Creador: PISTOL I (USA)	Variantes genéricas
	Característica: letras parcialmente perfiladas con una línea para darles un aspecto tridimensional.	Variantes personales
	Estilo salvaje, loco, liso Creador: anónimo (USA) Característica: prácticamente ilegible.	Variantes personales
	Estilo sin estilo Creador: anónimo Característica: improvisado y descompuesto, estático, prácticamente ilegible.	Variantes personales
	Estilo fogoso (fire letter) Creador: anónimo Característica: letras formadas a modo de flamas. En ocasiones ilegible.	Variantes genéricas
		Variantes personales
	Estilo fundido Creador: anónimo Característica: letras fundidas entre sí, contorneadas de un trazo único exterior.	Variantes personales
	Estilo stick Creador: anónimo Característica: letras con perfiles afilados, agudos o punzantes.	Variantes genéricas
		Variantes personales
	Estilo gótico Creador: anónimo Característica: letra de inspiración gótica.	Variantes personales
	Estilo sin parar (don't stop) Creador: anónimo Característica: encadenado de todas los caracteres con un único trazado a modo de cinta.	Variantes personales
Estilos personales (años 90)	Estilo comodín (Joker Style) Creador: anónimo Característica: letras que recuerdan las formas acolchadas de las prendas y los escafpines de los bufones.	Variantes personales
	Estilo mecánico o mecano Creador: anónimo Característica: compuesta por piezas a modo de mecano.	Variantes personales
	Otros estilos	
	Seka abstracto Creador: SEKA	
	Estilo Kami Creador: KAMI	
	Estilo Rasty Creador: RASTY	
	Otros estilos	

### 3.1.2. La formación del estilo

Inicialmente, todos los escritores pasan por una fase estilística penosa de la que se suele salir con un proceso metódico de aprendizaje, basado fundamentalmente en la práctica y la observación de buenas obras. El desarrollo, pues, del estilo de un escritor es paulatino, yendo en una progresión cada vez más ambiciosa en cuanto a sus aspectos formales y a la envergadura de sus obras en un intento de superación cualitativa de sus facultades como escritor. En este camino procura encontrar mediante la experimentación una fórmula personal, independiente, con la que se sienta a gusto dentro de las determinaciones de las modas imperantes o de las exigencias del "buen gusto grafitero"<sup>12</sup>. En algunos casos, las carencias de estilo se tratan de compensar o disimular con un despliegue decorativo de buena factura, en ocasiones excesivo, o hasta con la apropiación del estilo de otro

---

<sup>12</sup> La existencia de un gusto advierte de la propiedad de formular juicios estéticos entre los escritores. Este tipo de enjuiciamientos -como he comprobado en el terreno- es muy habitual y, en general se mueven en el campo de las impresiones personales, cuidándose de recalcar lo particular de las opiniones vertidas sobre otro escritor. En ocasiones puntuales, detrás de la aversión o el deleite por un estilo o una imagen se percibe un interés por denigrar o ensalzar de modo subjetivo al escritor criticado. No obstante, esto -fuera de amiguismos o puntuales rencillas personales- parece acorde con la amplitud ética, conductual y moral, de la valoración estética que se establece dentro del graffiti. Igualmente, tales juicios suponen en otras ocasiones un interés de autovaloración por parentesco estilístico o proximidad de opinión o de trato o una justificación de un cambio de rumbo estilístico.

Por otro lado, se percibe la edificación de una normativa común, con pretensión de objetividad, que señala la existencia de un "buen graffiti". Incluso, es evidente la constitución de una especie de "academicismo formal" a través de la asentada reproducción de estilos genéricos, procedentes de los modelos newyorkinos, o de variantes locales, grupales o personales; de las selecciones cualitativas ofrecidas por los graffiti-magazines o cuando en un juicio personal se afirma lo compartidas que son sus apreciaciones. No obstante, la renovación imaginativa y la constante concreción de distintas variantes con un sentido rupturista complican el asentamiento de un rígido estilismo.

escritor, acto no bien visto entre los escritores, aunque se puede comprender en algún caso (Castleman 1987: 33)

La práctica se constituye por la realización de bocetos en hojas sueltas o cuadernos (*black books*) o de graffiti en muros. Los bocetos son el paso previo habitual antes de <sup>h</sup>lāzarse en serio a la realización de una pieza tanto en un soporte estático como en uno móvil o mixto. No obstante, el trabajo sobre el soporte al que finalmente se destinarán las obras proyectadas es <sup>lo</sup> que ofrece mayores garantías para una eficaz formación.

La observación de obras se ciñe a dos modos: el directo y el indirecto. El modo directo es recurrente cuando las piezas se encuentran localizadas en puntos conocidos por el escritor y a los que puede acceder. En algunas ocasiones se organizan verdaderas excursiones para ir a ver graffiti en los núcleos más importantes, como Móstoles o Alcorcón. Normalmente, estas visitas se planean contando con que se va a registrar documentalmente los conjuntos o piezas de más interés, para lo que alguno de los escritores, si se va en grupo, o el escritor, si va solo, portan una cámara de fotos -lo más común- o una cámara de vídeo. Por lo observado, resulta muy extraño y casi inexistente en la práctica la toma de apuntes.

Las fotografías hechas pasan a engrosar los álbumes donde se recopilan las obras de los escritores admirados, amigos o integrantes del propio grupo, incluidas las fotos de la obra propia. Éstas también sirven como vehículo de relación entre

distintos escritores o grupos a través del intercambio o el regalo, con lo que entramos en un modo indirecto de observación. Aunque habitualmente se lleva más la comunicación verbal de la ubicación de las piezas para que cada escritor efectúe la realización propia de fotos.

Otra vía indirecta es la observación de piezas a través de los libros, fanzines, videofanzines o, de modo minoritario -por lo restringido de su empleo-, a través del Internet. Es de vital importancia para la transmisión de influencias entre focos distantes geográficamente, sobre todo a un nivel internacional. Aparte ponen a los escritores al día, de forma selectiva, acerca de que estilo o estilos se llevan en tal y cual sitio en el momento de la edición. Los escritores noveles sacan de aquí muchos elementos para luego, reintrepretados, elaborar sus propios estilos o sus composiciones.

Finalmente, cabe destacar el influjo cada vez mayor del diseño gráfico e, incluso, de la infografía. Lo más común es que distintos tipos de estilos encuentren su inspiración en las rotulaciones diseñadas por artistas gráficos para la identificación empresarial, la publicidad o los *mass media*. Igualmente, juega un papel fundamental el uso de códigos de representación de algunos medios impresos muy familiares, como es el caso de la historieta, en concreto de los rasgos sonoros y musicales del discurso (Ramírez 1976: 216-217)<sup>13</sup>. A esto se añade

---

<sup>13</sup>-----Indudablemente, el *blow-up* propio de este graffiti es la representación del grito de un nombre, un grito que puede presentar, aparte de un determinado

toda una diversidad de influencias provenientes de otras estéticas, como la metalera -muy asentada en Vallecas y con un gran influjo en la definición local del *Graffiti Move-* (fs. 37-39, 45, 54-55, 113, 118, 141, 175, 226, 255, 262-263, 274 y 383), la *punk* (fs. 218 y 387), la *rastafari* (fs. 89, 186 y 388), la *hippy* (f. 116 y 266), etc.; que, además, ofertan numerosos motivos iconográficos.

Al final de este proceso autodidacta los escritores consiguen dominar el estilo y <sup>se</sup> pasa a una fase de maduración. Con ello se les supone que han desarrollado óptimamente su maestría técnica y su capacidad imaginativa para la creación de diseños, dominando la forma, el color y la composición. Éstos controlan el medio sin ser bloqueados por los problemas derivados de la ejecución del proyecto. Son capaces de concertar su intención, premeditada o improvisada, y las circunstancias específicas del momento y lugar en pos de la realización satisfactoria de un graffiti.

No obstante, aunque generalmente cada escritor llega a encontrar un estilo que se acopla a sus necesidades de expresión personal, lo más habitual en líneas generales es observar en la mayoría de los escritores o fenómenos de parasitismo o la no-evolución del estilo, repitiéndose fórmulas aprendidas sin arriesgarse más que en la creación de variaciones cromáticas y

---

volumen, distintas cualidades. Por otro lado, la formulación de un *wild style*, estrechamente identificado con lo que podría ser un *Hip Hop Graffiti style*, no es ni más ni menos que la representación gráfica de una expresividad salvaje, de una militancia marginal, de una declaración de vivencia subcultural.

decorativas desde lo mínimo a lo muy distante. Por tanto, existen algunos casos de conservadurismo o acomodamiento en la reiteración en estilos sencillos, simples o con una complicación menor. Esta actitud normalmente advierte una falta de soltura o una seria limitación técnica o, incluso, notables carencias de sensibilidad estética, aunque también suele ser habitual en beneficio de una rapidez y facilidad de ejecución, por una falta de hábito innovador o una carrera como escritor corta que no ha permitido aún explorar nuevos y más arriesgados estilos. En otras ocasiones, esta tendencia es propia de escritores satisfechos con un estilo que consideran dotado de un genuino acento personal como es el caso de KAMI (fs. 147, 153, 160, 302 y 366), más o menos alterado (fs. 157, 201 y 275<sup>14</sup>), o PERU (fs. 159 y 254). De esta forma, son pocos los que se atreven con estilos complejos (*don't stop*, *salvaje*, *sin-estilo*, etc.) o más fantasiosos como el *joker style*, *cheese letter*, *cream letter*, *fire letter*, *octopusy letter*, etc., que aparecen puntualmente (fs. 130, 141, 174, etc.)<sup>15</sup>.

Sin embargo, hay escritores que se caracterizan por una trayectoria pluriestilística, no quedándose en la repetición

---

<sup>14</sup> Aunque no se ha podido determinar quien es el autor de esta pieza, presumiblemente sea de KAMI, aunque no tengo absoluta certeza. En dicho caso, la alteración sería sustancial y cabría mencionarla como ejemplo.

<sup>15</sup> En este sentido, cabe señalar la existencia en los muros vallecanos de estilos anómalos, inapropiados en principio para su ejecución sobre un soporte estático. En especial se trata de estilos apropiados para su ejecución sobre trenes y que pierden eficacia sobre soportes estáticos (estilo de trenes, estilo fugaz, etc.) Su aparición puede responder a un deseo imperioso o gusto por ejecutarlos o la imposibilidad de acceder a soportes rodantes y muestra la falta de una rigidez normativa estética que determine la actuación "decorosa" de los escritores.

permanente de una fórmula: ERS (fs. 65, 66, 210 y 232), TRASE (fs. 202, 209, 230 y 380), MEGAROCK (fs. 67, 70, 203, 212, 234 y 314), GOLZ (fs. 207, 231 y 321), FLEKY (fs. 134-135 y 279), RUEDA (fs. 136, 142 y 279), RASTY (fs. 118 y 119), SIAN (fs. 242, 250, 253, 257 y 280), JAS (fs. 255, 263, 274 y 276), JABO y BUBA (fs. 29 y 189), GLUB (fs. 15, 370, 377, 380, 385 y 389), etc. En este sentido, cabe señalar el esfuerzo por completar un registro de estilos lo más amplio posible, procurando contemplar la ejecución de los más complicados o resultones. En cualquier caso, siempre existe una modalidad de estilo o una serie de estilos predilectos para cada escritor y que parecen amoldarse más concretamente a sus necesidades expresivas.

También es habitual observar una especie de querer y no poder a la hora de acometer los estilos, en algunas situaciones pretencioso, lo que les condena de antemano a su fracaso. Es fácilmente localizable entre escritores primerizos que tienen un ansia extraordinaria por alcanzar la maestría de los más expertos. En estos supuestos, algunos escritores articulan todo un aparato decorativo que trata de abrumar al espectador y compensar la falta de estilo, si no enmascararlo.

### 3.1.3. Categorías y criterios de evaluación del estilo

A instancias de la calidad del trazado y del diseño, el estilo se califica como buen estilo o mal estilo. Por tanto, el buen estilo es sencillamente tener una experiencia suficiente como para lograr realizar una ejecución impecable formalmente dentro del estilo elegido para figurar el motivo escriturario objeto del graffiti en un marco circunstancial específico; frente al mal estilo que implica chapucería, despropósito, titubeo, sobreexceso, imponencia de las circunstancias, etc... No obstante, también se aprecia la frescura de un estilo espontáneo, libre, con una gestualidad descuidada, por lo que fijar de antemano en la apreciación del acabado la categoría máxima de enjuizamiento formal es arriesgado, pese a su extensa estimación entre los escritores.

A la hora de evaluar estilísticamente una obra, los escritores tienen en cuenta varios elementos de juicio (Castleman 1987: 33-34), que, no obstante, no son suficientes a la hora de evaluar la obra grafitera de un escritor. Incluso, en esta evaluación formal el juicio va más allá del plano meramente estético, atendiendo el proceso y las circunstancias que lo determinan. Así, sus méritos, de los que se deriva el prestigio propiamente artístico del escritor como diseñador, reposan en los siguientes factores:



- 1) El *flujo* o desarrollo de un encadenamiento fluido de los caracteres, libre de torpezas y agarrotamientos.
- 2) El brillo y la viveza de los colores empleados, así como su feliz combinación.
- 3) La aplicación de la pintura, libre de chorreados, sobre una buena preparación base, etc.
- 4) El acabado: La precisión y definición de los contornos, la fortuna de los efectos buscados.
- 5) El empleo efectivo de detalles, motivos decorativos (líneas, espirales, flechas, estrellas, dibujos, etc.)
- 6) Su adaptación a las características físicas del soporte y del marco.
- 7) Su relación con las obras vecinas.
- 8) La originalidad del soporte elegido.
- 9) La originalidad del diseño. El escritor debe desarrollar un diseño no calcado de otro, procurando innovar formalmente frente a lo que se hace en ese momento y lugar.
- 10) Los factores negativos que han condicionado la ejecución de la pieza (rapidez, peligro, de ubicación, meteorológicos, etc.)

Los mejores estilos son, por tanto, los que reflejan un buen conocimiento y explotación de la técnica del aerosol, de las posibilidades del soporte y de los recursos plásticos. Además, revelan el buen gusto e imaginación del escritor en la composición de su obra, en detalle y en conjunto, así como su trazado y acabado ágil y seguro aún en condiciones límites.

#### 3.1.4. Los elementos decorativos

Se pueden distinguir dos tipos de adornos: los interiores, que rellenan el cuerpo de las letras, y los exteriores, que ornan el entorno de las letras.

Las principales decoraciones internas suelen ser geométricas (fajados, franjas onduladas, barreados, jaquelados, fuselados, dentados, líneas, pintas, roscas, motivos étnicos o indies, etc.), abstracciones expresionistas y cromados, reflejos y brillos, elementos figurativos (corazones, picas, tréboles, estrellas, horizontes o panoramas, ácidos, flamas animadas, soles, flores, signos y símbolos variados, etc.)... En un punto intermedio, pero constituyendo parte de los tipos están los glaseados o escarchados y los chorretones, así como rayos flechados o puntas de flecha.

Luego, tenemos los adornos exteriores que suelen constituir parte de un enmarcado o acotante o de un fondo o, simplemente, lo sugieren y que inicialmente parecen tener una función práctica, ya que su éxito está en primer lugar en su utilidad como apoyos a la comunicación del escritor. Por ejemplo, en el caso de las populares nubes, su arraigo y su difusión -aunque en esta última también se implique un componente simbólico y emblemático- vienen motivados por ayudar a captar y fijar la atención del espectador, evitando la interferencia del graffiti pisado

342

durante el *backgrounding* o de la imagen latente que se genera en un soporte tras el *buffing* (Cooper y Chalfant 19991: 70). Por tanto, esta decoración exterior (contorneados, nubes, estrellas, gotas, flameados, estrellas, pompas, gotas, etc.) aparece de modo envolvente o marcando el desarrollo horizontal de la composición, acotando el motivo central.

En general, se aprecia un placer por la decoración, en estrecha relación con la combinación cromática escogida por el autor. En algunos casos, su desarrollo es desbordante, siendo un exponente del virtuosismo del escritor y, en general, de su veteranía, así como de esa fascinación por salirse de los límites que preside el graffiti. Aunque esta complacencia está también sujeta a modas más o menos comedidas, siempre existe un regusto por el exceso, dentro de una actitud que se deleita ambivalentemente en el buen acabado o en la imprecisión.

En ocasiones, es tal el interés y el acento puesto en la decoración, en los elementos superficiales, en el juego de los materiales y en la organización de formas que se relegan las referencias temáticas o el reconocimiento de los motivos, dejando de existir el imperativo de representar un icono o un contenido, para llegarse a abordar un informalismo o expresionismo abstracto (f. 375). De este modo, en verdad, puede afirmarse que el decorativismo, incluso, el frenesí decorativo, desbordado, incontinente es una de las características morfológicas más resaltadas del graffiti.

### 3.2. Iconografía

En cuanto al comentario y análisis de las representaciones icónicas que aparecen en esta tipología, se habrá de tener en cuenta no sólo que la icononicidad es un factor cultural, sino que se estratifica en distintos niveles socioculturales. De este modo, al igual que los referentes culturales de los que participan los escritores no son del todo semejantes a los que puedan tener otros jóvenes, aunque se nutran de unas fuentes compartidas o compartibles por ambos grupos u otros sectores generacionales, se observa entre ellos que el acceso a niveles culturales diferentes genera una serie de matices en sus obras, evidentes sobre todo en su acervo iconográfico. De este modo, entre éstos habría principalmente diferencias dependientes de su contacto con otros ambientes o de sus estudios, así como de su capacidad de observación y retentiva e, incluso, diferencias de tipo generacional tanto en lo que atañe a las referencias visuales propias de su subcultura como a las culturales.

A la hora de clasificarlas de un modo general, partiremos de su componente imitativo, simbólico o arbitrario. Estas categorías se corresponden con lo que Rudolf Arheim determina como réplica (*picture*), objeto estilizado (*symbol*) y forma no mimética (*sign*), en una escala de progresiva abstracción (Arheim 1971: 133, 144), e igualmente vendrían a corresponderse según Román Gubern (Gubern 1987: 69) con la formulación que hace

344

Umberto Eco de los rasgos que conforman las representaciones icónicas: de orden óptico, ontológico y convencional (Eco 1977: 347-348). Esta gradación tendrá una compartimentación más pormenorizada en la *escala de iconicidad decreciente* de Abraham A. Moles (Moles 1981: 101), llegándose a establecer trece categorizaciones de las imágenes orientadas a la comunicación social, incluyendo la iconicidad nula que acogería la descripción escrita de un objeto o la formulación algebraica.

Por otra parte, por lo general la aparición de representaciones icónicas y de escrituras suele darse de modo combinado en el graffiti, sobre todo en el caso de signos. Incluso, habría que mencionar que el graffiti de cuño americano llega en su formulación estética a superar ese divorcio icónico-escriturario que establece nuestra cultura, lo que no es muy común en el paisaje grafitero general. Por lo común, esta combinación viene determinada por una funcionalidad. Roland Barthes distinguía en este sentido dos funciones: la de *anclaje* (cuando el mensaje lingüístico reduce la polisemia de la imagen a la monosemia, determinando su sentido y orientando su lectura) y la de *relé* o *conmutación* (cuando el mensaje lingüístico complementa a la imagen, generalmente con función diegética o narrativa) (Barthes 1964: 40-51). Claro está, que estos términos habría que abrirlos en dirección contraria: el anclaje asumiría la reducción polisémica de un escrito con la presencia de una imagen y la conmutación incluiría el complemento de un escrito con una representación icónica, generalmente como distintivo. De este modo, habría que hablar de un anclaje lingüístico y un

anclaje icónico y de una conmutación lingüística y una conmutación icónica. Por otra parte, respecto a las funciones del texto-imagen con relación al espectador -asumiendo el comentario de éstas en el caso del cartel por Juan Antonio Ramírez (Ramírez 1976: 186-189)- , se reproducen las mismas que en el caso del cartel (fático-exhibitiva, conativa, imperativa y oclusiva). Sin embargo, en el particular del graffiti de cuño americano hay que matizar que las funciones fático-exhibitiva y conativa son principales, la oclusiva se da muy puntualmente y la imperativa resulta inapreciable.

Volviendo a la clasificación de las representaciones icónicas y centrándonos en nuestro particular, hay que comentar que la primera categoría, la imitativa o mimética es principal, aunque adquiriera unos tintes caricaturescos. En todo esto influye principalmente la ejecución rápida del graffiti, dependiente del furtivismo, lo que hace a este medio poco óptimo para el virtuosismo naturalista de no concurrir circunstancias extraordinarias o de tratarse de un graffiti de pobre cualificación.

Por otro lado, encontramos también con facilidad desde simples dibujos esquemáticos, emparentables con el *throw-up*, hasta signos, símbolos, emblemas, banderas o siglas o firmas que pasarían a considerarse en el apartado de lo epigráfico. No obstante, y muy vinculado con lo simbólico, existe un interés especial por los signos y emblemas simples, más prácticos por su

rápida ejecución y descodificación y efectivos en su función comunicativa. Incluso, se aprecia un gran interés creativo en su contrucción, representación y combinación, jugándose con el enriquecimiento o alteración del significado subsiguiente.

### 3.2.1. Las figuras

Aunque son un componente secundario frente a las letras y, por lo general, subordinado a éstas, su presencia engrandece las composiciones y, gracias a su peculiar tratamiento gráfico, constituyen una nota distintiva del graffiti de cuño americano. Su diseño suele presentar marcadas diferencias dependiendo de las capacidades, facultades y gustos de su autor. Las más habituales son de corte caricaturesco y las más escasas, las realistas.

Lo más habitual es, pues, la realización de dibujos sencillos, pero expresivos o caricaturas que vienen a acompañar a unas letras, con una función común de anclaje subcultural. Éstos usualmente se inspiran en personajes del cómic o de las series de dibujos animados e, incluso, del cine. Pero, hoy por hoy, mayoritariamente consisten o se procura que se traten de creaciones originales de la mano de los mismos escritores.



### 3.2.1.1. Fuentes icónicas

La adopción de modelos de otros escritores es común cuando penetra de pleno el graffiti *alla americana* en Madrid a finales de los 80 y primeros años 90. Estas representaciones del graffiti newyorkino empiezan a aparecer y a circular por Europa como ilustración de libros que tratan el tema del graffiti y que se divulgan a modo de iconos-emblemas del movimiento en un momento de escasez de referentes visuales. No obstante, en ocasiones el parentesco con otros precedentes requiere un perspicaz análisis por su alteración, sobre todo cuanto más nos alejamos de la fase de introducción del movimiento en Europa.

En Vallecas hallé varios ejemplos que derivan de modelos recogidos en el *Spraycan Art* de Henry Chalfant y James Prigoff, publicado en 1987, y que pueden relacionarse, por sus dataciones, con su disposición pública en la Biblioteca del M.N.C.A. Reina Sofía desde 1990 (Díaz 11-10-1994: 9). El primer caso es una pieza pisada de BAZE 5 y otros (hacia 1989/90), sita en la tapia que acota la vía férrea entre Pueblo Vallecas y Santa Eugenia (fs. 130-131). Una de sus figuras se vincula, sin duda, con el diseño de otra perteneciente a la pieza de DOC, BEAM, BIAS y KYLE: *Stop Crime*, Manhattan, 1985 (Chalfant y Prigoff 1995: 22). En el caso de la pieza de ZEON: *Aerosol Vrt*, Palomeras Sureste, 1992, sita en la calle San Claudio, se toma casi literalmente una

figura de la pieza de DOZE: Omega, Brooklyn, 1985 (Chalfant y Prigoff 1995: 37). Esta misma figura se reinterpreta de modo prácticamente inapreciable por MEGAROCK: MROK, Portazgo, 1993, pieza sita en la medianera del n° 19 de la calle Pedro Callejo (f. 67). Esto es así por tratarse de una transformación mediante la hibridación entre éste y el personaje Sonic del *MegaDrive* de Sega. Finalmente, en otra modificación, aunque no pueda confirmar si se trata de un híbrido, la figura de una pieza de los TRC (f. 79) encuentra su modelo en otra de la pieza del UKA: Stop, Londres, 1986 (Chalfant y Prigoff 1995: 58), que a su vez tiene precedentes newyorkinos. Así pues, estos ejemplos constatan el peso de las publicaciones sobre el graffiti newyorkino, con gran aporte gráfico, como medios divulgativos entre los escritores, especialmente cuando aún el fanzine no está presente.

Otras veces se tratan de diseños originales, sobre todo, entre escritores veteranos. Esta búsqueda de la construcción original es cada vez más frecuente, pese a su dependencia o su parentesco con recursos y convenciones gráficas del cómic, sin duda, la mayor fuente de imágenes del graffiti<sup>16</sup>. Pero, aunque se

---

<sup>16</sup> El escritor SUSO nos indica un punto importante a la hora de valorar esta estrecha relación entre cómic y graffiti:

F.F-S.- ¿De dónde sacan la inspiración para los temas, o sea de la tele, del cine, los dibujos animados..., por ejemplo?

SUSO.- De cualquier lado. Mucho, mucho del cómic, de lo que es la imagen del cómic. Pero, lo que te condiciona mucho es la técnica y el material que tienes que es el aerosol. Y, condicionándote a ello, sacas algo de lo que puedes sacar partido de eso, que es más que nada trazos, líneas. Y el cómic se asemeja mucho a lo que puedes conseguir con un spray, en plan rápido. [...]

(SUSO c.p. marzo 1996)

En este sentido, los lazos de unión entre ambos son, principalmente, la aproximación cultural de los escritores a este medio cultural, asociado por lo general con el mundo infantil y juvenil, y las posibilidades gráficas que ofrece el medio instrumental empleado por el escritor: el aerosol, cuyas calidades son

350

acepta la copia de figuras procedentes del cómic, el cine o la televisión -más o menos adaptadas-, como componentes de una icónica compartida, no se ve con buenos ojos reproducir el dibujo original de otro escritor. Incluso es del todo inadmisibile en el caso de los dibujos que funcionan como signaturas o firmas. Estas creaciones originales presentan una estrecha identificación con su autor, hasta extremos emblemáticos. Así, las criaturas de personalidades como por ejemplo SHAME, CHICO o MODE 2 o los españoles SUS.033, BETO, INCA o DAVIE son reconocibles sin confusión alguna como productos personales, trasluciendo rasgos de sus específicos caracteres y personalidades. Cualquier intento de apropiarse de estas creaciones, aparte de generar recreaciones vanas, faltas del espíritu interno del modelo, representa tanto un insulto como un plagio execrable, semejantes en ofensa al robo del nombre. En sí, lo que se evidencia en tal tipo de actos es una traición, un ataque directo al código no escrito de hermandad de los escritores. Ningún escritor se debe de aprovechar de otro, aunque se permita e incentive la desacralizante posesión de personajes ofertados por los *mass media*; que -no olvidemos- son imágenes de un sistema cultural del que servirse o a boicotear.

Las figuras realistas tratan de captar la realidad de un modo naturalista que aspira a la representación fotográfica del motivo. Esto no es extraño ya que es frecuente recurrir a una fotografía o fotograbado como modelo. Este empleo de fotografías nos explica la aparición de soluciones como el fuerte contraste o

---

semejantes a las conseguidas con el uso de aerográficos o rotuladores.

la solarización de algunas figuras y la aparición de una tendencia "hiperrealista" que trata de construir el volumen de las figuras a través de un foco de luz dirigida, generalmente desde un punto alto y oblicuo y preferentemente de luz blanca, o/y del claroscuro con el fondo. Por lo común, no se suele coordinar el sombreado desde un único foco luminoso. Las figuras insertadas en las escenas, en el caso de haber más de una, presentan cada una una luz distinta, lo que señala la fidelidad hacia la imagen reproducida y el hábito de componer mediante la adición de elementos<sup>17</sup>, que no llega a dotarlas de un verdadero sentido unitario, pese a su naturalismo, ya que éste no resulta convincente en este aspecto. Otra solución que advierte de la cercana relación con la representación fotográfica es el uso de perspectivas aéreas, principalmente en fondos, que recuerdan la profundidad de campo y el desenfoque de determinados elementos secundarios. Por otro lado, se aprecia la influencia del cómic de estilo realista, influido a su vez por el cine y la fotografía de diferentes modos y de las revistas pornográficas en cuanto a la representación de actos sexuales o poses eróticas.

Los motivos más frecuentes son los retratos de personas, principalmente los rostros, como por ejemplo en MOZE: ONYX,

---

<sup>17</sup> En este obrar aditivo, podemos ver ecos de una modalidad popular de collage muy propia de ambientes escolares: el revestimiento de carpetas o cuadernos con recortes de revistas o periódicos, fotos, pegatinas, hojas y flores, etc., pegadas o no y protegidas por una funda de plástico transparente adhesivo. Generalmente, la unidad de la imagen conformada, aparte de su inserción en un marco, viene determinada por lo temático, la seriación de las imágenes, las texturas figuradas, el cromatismo, etc. En este sentido, puede advertirse a colación la existencia en los conjuntos documentados (catas N2 y P1) de dos casos en los que se recurre al pegado de una imagen impresa en papel como más fiel representación de un personaje (f. 180) o de una pegatina que colabora en la ilusión volumétrica de una imagen (f. 186).

BACDAFUCUP, Móstoles (AEROSOL KINGDOM octubre 1995); MOZE: GANG, Móstoles (WANTED noviembre 1995); RASE: Graffiti rastafari, el rostro de Bob Marley (WANTED noviembre 1995); SIP: Retrato de B-girl (WANTED noviembre 1995); SENDY'S: Libera tu mente de prejuicios raciales, cabeza de una chica en azul, Barcelona, 1995 (GAME OVER otoño 1996: 29); PAHONE: PAONE, cabeza de escritor (AEROSOL KINGDOM n° 6), etc.<sup>18</sup> Junto a éstos, pero en segunda posición, también están los retratos de animales, como por ejemplo: GLUB: El caballo blanco, Pacífico, 1993 (f. 378); RASE: Graffiti rastafari, la cabeza del León de Judá (WANTED noviembre 1995); SENDY'S y SIP: Sublime sensación, dos cabezas felinas, Barcelona, 1995 (GAME OVER otoño 1996: 28), etc. En este sentido, puede establecerse una jerarquización en el valor de los temas a la hora de dedicarles el esfuerzo de representarlos con uno u otro estilo. No obstante, la representación del paisaje es también frecuentemente abordada desde un planteamiento naturalista con la mediación del lenguaje fotográfico.

Sin embargo, esta aparente comodidad que podría condicionar la elección de un estilo cómic tiene una lectura más profunda:

F.F-S.- Y, ¿qué personajes pueblan la iconografía...? Estos bichejos, estos muñecos, ¿qué son?

CHICO.- Normalmente... No sé. Suelen ser cosas del cómic, pero...

F.F-S.- ¿Sólo caricatura o también hemos visto que hay realismo?

CHICO.- Sí, sí, hay realismo y eso, pero eso es ya muros con permiso y todo muy hablado, muy... Pero normalmente son cosas

---

<sup>18</sup> Este tipo de retrato realista, basado en el traslado de una imagen fotográfica a un muro se deriva directamente de la manera de hacer de los memoriales newyorkinos, obra de escritores (Cooper y Sciorra 1996: 49).

así, muñecos simpáticos, ¿sabes? Meter muñecos en las letras que tengan gestos y rasgos simpáticos, que queda mucho más bonito. Eso es lo que se busca normalmente.

F.F-S.- Bueno, simpático o un poquito también... [señalando la pieza de SHÖCKER]

CHICO.- Bueno sí, eso. [risas] Es un poco más tétrico. Pero yo eso siempre. Siempre verás muñequitos así con gestos y cosas graciosas. O sea, y es eso: realismo o se copia de un cómic o directamente pues le metes el estilo. O sea, lo... Porque eso no está copiado de ningún lado. Eso, mi forma de dibujar es así, en plan de pared. [...] Cuando ya tienes tu estilo personal, pues tranquilamente. Lo que te he dicho de los muñecos. Yo, mi estilo personal es meter muñecos simpáticos. Aparte de las letras, muñecos simpáticos normalmente. No me gusta ahí muñecos raros ni realistas. Realistas cuando me los pagan. Es que esto es como...

F.F-S.- Es que tiene mucho curro también.

CHICO.- Claro, sí. Es que a mí que te manden un muñeco realista es como si te hicieras un lienzo. O sea, ya no es graffiti, ya es hacer algo realista con técnica de aerosol, ¿sabes? O sea, es una forma de ganar dinero fácil, en menos tiempo. Que si te pones con una brocha y un pincel, pues te puedes tirar ahí...

(CHICO c.p. marzo 1996)

Atendiendo a estos comentarios, puede afirmarse que la elaboración de imágenes realistas requiere de unas condiciones de trabajo que favorezcan una dedicación detenida, una labor lenta y, si acaso, un ambiente o clima de tranquilidad, con la seguridad de poder volver durante varios días al mismo lugar sin problemas. Esto habitualmente lo ofrece un espacio privado, semiprivado o semipúblico o el aval de pintar con permiso del propietario del soporte o de la autoridad competente. Ambas actitudes pueden incurrir para buena parte de los escritores en unas acciones no grafiteras. Apreciación coincidente con su evaluación grafitológica como realizaciones de graffiti de baja cualificación, aunque, en este caso, más por tratarse de un

354

trabajo de encargo o legal que por el riesgo de practicarlo en un ámbito público. No obstante, cabe advertir que numerosas piezas no realistas requieren un volumen de trabajo igual o mayor que el exigido para un tratamiento realista.

En este sentido, puede verse que ciertos escritores conciben que el realismo no ha de considerarse un estilo apropiado para el graffiti, no ya por su posible inoperatividad, sino por su inadecuación expresiva. Lo realista, por tanto, resulta para algunos indecoroso y alejado del espíritu del graffiti, siendo más propio de aquellos artistas profesionales que emplean la técnica del aerosol para sus trabajos murales<sup>19</sup>.

Algunos destacados escritores de caracteres al estilo cómic en Madrid, con multitud de creaciones originales, son MAST, ZETA, CHOP, BETO, ROD, UFO, MORSE, SUS.033, CHICO, TRAS, MEGAROK, SEN, DEBIL, GLUB, DEVIE, PAKO, KRASH, JES, INCA, SWEAR, USE, HEY, KODY, GONE, SEKA, etc. En Barcelona también podemos resaltar algunos otros, que incluso contarían con obra en la Comunidad Autónoma de Madrid o habrían pasado por su escena: ROSTRO, DEN, POSEYDON, SENDY'S, NOC, KLAUS, DITES, etc.

---

<sup>19</sup> No obstante, puede surgir la necesidad de una representación realista, en el marco operativo de una acción grafitera, desde un imperativo tan propio del graffiti como es la provocación moral del espectador. Me estoy refiriendo a la representación de escenas pornográficas, donde el naturalismo es un elemento de gran peso cara a la contundencia del impacto sobre el espectador. Un buen ejemplo de ello, aunque a medio camino entre la caricatura y la representación naturalista en lo que parece un recurso de conveniencia, lo tenemos en una pieza del escritor parisino SIRIUS, donde destaca la imagen de un hombre que, sentado en el suelo, le practica un beso negro a una mujer de pie, pero doblada, en estado preorgasmico (GAME OVER otoño 1996: 7).

## El mundo del cómic y los dibujos animados

Indudablemente, tenemos en la edad de los escritores el factor de mayor peso para que consideremos el valor de estas fuentes como principal. Yo mismo, supervisando áreas de descampado -donde encontré tebeos tirados junto a aerosoles de pintura, junto a conjuntos de piezas- y atendiendo los comentarios que me referían miembros de los servicios de seguridad de RENFE sobre el material que acostumbran a portar los escritores cogidos, tuve consciencia de la presencia y del poderoso papel del cómic y de productos gráficos afines (cromos, pegatinas, calcomanías, etc.) como medio entre estos chavales.

Las influencias más notables en los años 90 son las procedentes de los *manga* japoneses, aunque podrían calificarse de superficiales<sup>20</sup>. Sobre todo, se centran en la construcción convencional de cuerpos y rostros, la construcción de imágenes que juegan con lo pornográfico, con lo tecnológico o con lo violento, pese a que su éxito se apoye frecuentemente en su naturaleza amable, infantil o infantiloides, de aspecto ingenuo (Berndt 1996:26). No obstante, su influencia no es directa en

---

<sup>20</sup> Resulta curioso, en el contexto japonés, como se llega a establecer una vinculación estrecha entre el graffiti y el *manga*. Por ejemplo, el dibujante Osamu Tezuka quiso ver la esencia del *manga* en los graffiti y garabatos, frente a la caricatura que la ve deudora de las tradiciones artísticas (Berndt 1996: 148). De este modo, parece distinguirse dos tradiciones expresivas diferentes y divergentes. Sin duda, el contenido crítico, irónico, satírico, cómico..., la exageración, la distorsión, la elipsis, la estrecha interrelación entre autor y lector obligan la propuesta de una analogía entre ambos medios.



Europa, sino que llega vía televisión y cine e, incluso, a través de las consolas de videojuego, como las de Nintendo, con un personaje como Supermario, y Sega, con el personaje Sonic (Berndt 196: 37-38). De este modo, la "manganización" (Berndt 1996: 28) del graffiti llega gracias a la buena fortuna de series televisivas como Bola de dragón Z (Dragonball Z)<sup>21</sup>, de Akira Toriyama, o del estreno de una película como Akira (Katsuhiro Otomo, 1988), que favorecen la implantación en España, primero, de sus convenciones fácilmente asimilables y, segundo, de esta oferta editorial, adaptada a las pautas de lectura de la Cultura occidental. Este conjunto de influencias reactiva el ya distante influjo de unos dibujos animados tan emblemáticos de los años 70 como Mazinger Z-. De esta forma, no podemos evitar encontrar su rastro en obras de escritores de graffiti, como ROD, UFO, ZETA, INCA o GONE (f. 264)<sup>22</sup> y en otros escritores de países como Alemania, Francia o Italia que comparten un grado homogéneo de "manganización". Por otra parte, aunque el manga puede involucrarse en lo contracultural<sup>23</sup> (Berndt 1996: 26), en el concierto grafitero occidental no se evidencia esa transgresividad particular suya, sino que se aprecia su instrumentalización selectiva, acoplada a los patrones temáticos y expresivos de la iconoclastia del graffiti.

---

<sup>21</sup> Serie televisiva emitida por Telemadrid en 1993.

<sup>22</sup> Creo de interés advertir que no he encontrado ninguna referencia que me verifique la existencia de *mangakas* que compaginen su actividad como dibujantes de cómic con el graffiti. Lo que no disipa la posibilidad de que escritores de graffiti realicen por su cuenta historietas circunscritas a este género y estilo.

<sup>23</sup> Sobre la contraculturalidad del manga en el contexto japonés de posguerra (1945-1980) tenemos como referencia bibliográfica el libro de Shunsuke Tsurumi, Sengo Nihon no Taishū Bunkashi. Iwanami, Tokyo, 1984.

No obstante, En España el mayor peso recae en las producciones de los Estados Unidos<sup>24</sup>. Destaca principalmente el influjo de los personajes creados por Chuck Jones en los años 50 para la Warner Bros. -cuya difusión es básicamente por el conducto televisivo y con una continuidad que les hace partícipes de varias generaciones de jóvenes-. Su mayor éxito frente a otros, como los famosísimos productos edulcorados de la factoría Disney (el Pato Donald, Mickey Mouse, Pluto, etc.) -perfectos para ejercer sobre ellos una corrosiva desacralización como emblemas de la cultura-, responde a su virtual encarnación como agentes antisociales, que desestabilizan el orden y auguran el caos. Las caracterizaciones cínicas, sarcásticas, ácidas, taimadas, dementes, esquizofrénicas..., de estos personajes (el pato Lucas, el Correcaminos, el Coyote, Bugs Bunny, Piolín, el gato Silvestre, El Diablo de Tasmania<sup>25</sup>, etc.), desarrolladas a lo largo de unas historias truculentamente sencillas que abordaban los distintos géneros establecidos en el cine, mostraban a estos personajes dando rienda suelta a sus apetitos e instintos. Su

---

<sup>24</sup> Algunos personajes del cómic europeo que pueden aparecer en distintas piezas son: los pitufos (*les Schtroumpfs*), del dibujante Peyo; los personajes Obelix y Asterix, de Uderzo y Goscinny -empleados preferentemente en murales y carteles sociales e ideológicos-, Lucky Luke, de Morris y Goscinny, etc. Igualmente, tiene un gran influjo el llamado cómic *underground*, ejemplificado con publicaciones como El Víbora o Makoki, junto a otros títulos como 1984, CIMOC, Totem o El Jueves; o con autores españoles como Miguel Ángel Gallardo o Ivà. No obstante, la influencia de las producciones Bruguera, encabezadas por las creaciones de Francisco Ibáñez, deja sentirse de vez en cuando, jugando un notable papel difusor los suplementos dominicales de los periódicos ABC, El País o El Mundo (f. 332).

<sup>25</sup> Este personaje parece estrechamente relacionado con multitud de criaturas diabólicas que pueblan el panorama grafitero. En el caso de TRAS, algunos de sus personajes, en especial sus rechonchos diablos alados de voraz apetito, pueden emparentarse fácilmente con este personaje prototipo o con sus derivaciones cinematográficas, como los *gremlins* o los *critters* (fs. 212 y 233).

representación pendulaba entre la pasiva ingenuidad y el hiperactivo histrionismo a través de una animación muy dinámica y una expresión muy cuidada. Los malos eran buenos por dentro y los buenos lo eran sólo por fuera; los malos generaban una entrañable compasión y los buenos, una fascinación incondicional.

En esta misma línea se mueven otros personajes popularmente conocidos: la elegante y desconcertante Pantera Rosa (Pink Panther) cuya huella ha sido reproducida ampliamente en firmas y piezas; la creación del dibujante Jim Davis, Garfield, un gato hedonista y sibarita, ejemplo de egoísmo y parasitismo y que en ocasiones aparece realizando graffiti, o los Simpson, de Matt Groening, una familia que parodia el modelo de familia feliz de un *American way of life* revisado sarcásticamente en sus historias. La caracterización sencilla, en ocasiones ingenua y frecuentemente obscena de los personajes de esta serie televisiva y su recreo en el mal gusto hacen de ésta un punto de referencia clave de la rebeldía adolescente y juvenil de los años 90, en especial a través de los personajes del padre (Homer Simpson) y el hijo (Bart Simpson). En otros casos, nos encontramos con muestras de la "locura infantil", que bien representa el personaje Calvin, de Watterson, un niño imaginativo, juguetón y travieso, inmerso en su propia realidad en compañía de Hobbes, su tigre de peluche, y que contempla el mundo con un cierto punto de ironía.

Una buena prueba de esta simpatización y homenaje hacia este tipo de personajes, la tenemos en la constitución del grupo ACME<sup>26</sup>. En sus producciones originales, como La gran familia latina, Alcorcón, 1993 (AEROSOL KINGDOM abril 1995); Terror Tales from the Hood, Alcorcón, 1995 (AEROSOL KINGDOM octubre 1995); Fábrica explosiva de ideas, Alcorcón, 1995, (fs. 304-305); etc., los personajes creados por BETO, CHOP o ZETA participan de esa concepción emocionalmente inestable de los dibujos animados. Los asustados tipos infantiles de ZETA, entre el desamparo y la inminencia de ser abatidos por un peligro desconocido, no dejan de subrayar la potencialidad desatada de respuesta de estas víctimas o de aquellos espectadores que se identifican con ellas. Las perspectivas blandas, curvilíneas, entre el febril expresionismo o el onirismo visionario, colaboran en transmitir esta tensa sensación de desasosiego. Por otro lado, los angelotes grotescos de BETO, en los que se recrea un feísmo desconcertante, invierten las normativas de representación de unas representaciones del bien, invirtiendo su virtual interpretación simbólica. Finalmente, las sólidas figuras de CHOP nos acercan a una concepción escultórica de las imágenes que reviste de solemnidad y patetismo unas expresiones que se mueven entre el vacío y la potencial infracción de terror. En todas estas creaciones siempre tiene un gran peso el acento personal de sus autores. Unos acentos que manifiestan un estado de conflicto y cuestionamiento.

---

<sup>26</sup> En el mundo imaginario de la Warner Bros., ACME es el nombre que recibe la empresa que suministra equipos de caza al Coyote en su lucha por capturar al Correcaminos y que no se limita sólo a salir en las historias de estos dos personajes, aunque es donde más aparece. Esta palabra de origen inglés (*colmo*, *cima*) venía a ironizar sobre los inventos de esta empresa, que pretendía producir lo más en tecnología punta. Estos no eran más que auténticos pastiches tecnológicos y verdaderas bombas de efecto retardado para y contra sus maléficos usuarios. De ahí viene lo del homenaje comentado.

El cómic fantástico y de ciencia-ficción tiene también una presencia desatacada a través de motivos icónicos o de la construcción de imágenes (seres mitológicos, de ultratumba, de mundos imaginarios, paisajes extraterrestres, alienígenas, cibernautas, guerreros espaciales, héroes de la noche de los tiempos, etc.) Sus personajes se emparentan frecuentemente con las creaciones y el estilo de la editora Marvel, aunque el manga japonés ha soterrado esta influencia o a la de autores como el metalero Simon Bisley, el tolkiénico René Hausman o el ciberorgánico Moebius (Jean Giraud). Sin duda, estos géneros enriquecen y dotan de sabor presente al graffiti (fs. 134, 197, 205, 209-210, 232, 262, 306, 335, 377, 389-391 y 396).

Como exponente de esta vinculación del graffiti con el cómic o la animación tenemos la organización de exposiciones de cómic en focos de efervescencia grafitera. El mejor ejemplo en Madrid es *Alcorkómix*, las Jornadas del Cómic de Alcorcón, organizadas por la Delegación de Cultura en la Casa de la Cultura (segunda edición en junio de 1996), donde se muestran cómics, fanzines, maratones de cine *gore*, cortometrajes de animación y cine *manga* o, en la misma ciudad, en el mismo lugar y en el mismo mes del año siguiente, la exposición de un tebeo monumental<sup>27</sup>, hecho con aerosol por el escritor JES (Meo Ventura) (Barroso 10-6-1997: 1), donde se reproducen iconos cinematográficos famosos:

---

<sup>27</sup> Esta marca artística se ha denominado «tebeo monumental» creo que con corrección. No obstante, algunos intentos de resolver el problema de la definición de la historieta podrían dejar fuera de lugar esta etiqueta, sobre todo si se estima como definidor el componente de «la difusión masiva en copias mecánicas idénticas entre sí» (Ramírez 1976: 198).

el ojo rasgado por una navaja de afeitar de Un perro andaluz (Luis Buñuel, 1928) y la mano del moribundo Kane sosteniendo una bola de cristal que contiene un paisaje nevado de Citizen Kane (Orson Welles, 1941). La monumentalidad de este homenaje al cómic enlaza, sin duda, con el *blow-up* y el *No Limits* del graffiti newyorkino.

En definitiva, quizá, más importante que el aporte de unos personajes ya fijados, sea la aportación de unos códigos, de unas convenciones gráficas, de una manera de construir, formal y anímicamente, los personajes, de la asunción de unas representaciones lingüísticas (curvas cinéticas, bocadillos, letreros, poses y gestos, distorsiones, significancia del estilo gráfico, secuencialidad, etc.<sup>28</sup>) Esta es la más patente y poderosa ligazón existente entre el cómic y los escritores de graffiti. Esto resulta de la mayoritaria preferencia por la creación o interpretación original de figuras emparentadas con el mundo del cómic o el dibujo animado. Animales, más o menos personificados, (leones, gatos, ratones, buitres, cerdos, ranas...), con un ineludible valor alegórico o simbólico; objetos, animados o no, (aerosoles, pistolas, cubos de basura, peluches...), igualmente dotados de una atribución simbólica; figuras antropomorfas de cuerpo entero, mediocuerpo, busto o sus caras, etc.

---

<sup>28</sup> Un ejemplo extremo es el caso del escritor suizo DARE que desde una actitud muy pop compone sus piezas -junto a otros escritores como SHOW o HANKZ- a modo de página de un tebeo sirviéndose de todas las convenciones gráficas del cómic, incluidas las viñetas (WANTED noviembre 1995). No obstante, el interés por sintetizar la historieta y el graffiti ya se da entre los fastwriters newyorkinos, como CLIFF (Castleman 1987: 47).

## El mundo del cine y la televisión

En ocasiones, se solapa con la influencia de los dibujos animados y del cómic en el caso del cine de animación. La televisión ofrece numerosas series juveniles, programas infantiles, programas musicales, etc., que pueden ser punto de referencia para la obtención de figuras o temas. En el caso de películas o series que no son de animación, el escritor escoge su referencia en cómic o dibujo de haberla o él mismo transforma la imagen realista de sus personajes en una imagen pictórica, en ocasiones caricaturesca: Rambo, Groucho Marx, la rana Gustavo, Alien, Alf, Chiquito de la Calzada, etc. (fs. 79, 105, 114 y 272). Incluso, se eligen y reproducen emblemas, logotipos o signos que aparecen en algunas películas o videoclips, como el exitoso logotipo de la empresa de cazafantasmas que protagoniza Ghostbusters (Ivan Reitman, 1984) y secuelas (fs. 105-106 y 256).

Por otro lado, la influencia cinematográfica llega mediante su cartelismo particular. Tenemos un maginífico ejemplo de esta asunción del discurso publicitario del cartel de cine en un graffiti de MAST y SORE, en el que recrean el anuncio tipo de una película de ciencia-ficción (WANTED 1997; AEROSOL KINGDOM n° 6).

## El mundo del arte

Los escritores -desarrollen o no emparejadamente una formación artística convencional- también beben de la icónica que suministra el arte institucional de hoy y de ayer y no es raro encontrarnos con citas de la obra o la figura de artistas célebres. En ocasiones, como en la del primer testimonio del que tengo constancia de esta práctica -el de la traslación e interpretación de los botes de sopa *Campbell's* de Andy Warhol sobre un tren por FAB 5 FRED en 1980 (Gablik 1982: 39, Cooper y Chalfant 1991)- se trata de una especie de homenaje o muestra de admiración por un artista o la obra de un artista. En otros casos, a través de su cita fragmentada o completa, la obra es en sí el objeto de esta admiración desde su particular valoración como icono, emblema o símbolo cultural. En este aspecto, cabe advertir que con estas citas se suele intentar dar una carta de igualdad entre la escena grafitera y la artístico-institucional, llegándose incluso a plantearse con esta toma de posesión de los materiales artísticos una acción simbólica de superación o dominio.

En otro sentido, lo que también se suele generar en esta toma de materiales artísticos es una reinterpretación iconoclasta o dentro de las claves estéticas de este graffiti de obras sacralizadas por la cultura oficial. Un testimonio magnífico de este tipo de prácticas llegó a mis manos por medio de una

364



fotografía pasada por el escritor GOTICO. Se trata de un fragmento de una pieza mural de Alcorcón, cuyo autor o autores desconozco, en el que asistimos a la reconversión de un icono bastante arraigado en la consciencia popular española: el cuadro El caballero de la mano en el pecho, de El Greco (h. 1577-1580). Éste se convierte en una estampa espectral, una *vanitas* infernalmente macabra, en definitiva, en una alegoría cadavérica de la muerte, en su faceta más cruel y perversa, y de la condena del mundo (f. 303).

Por otro lado, también llegan a adoptarse temas recurrentes a lo largo de la Historia del Arte occidental. Ese es el caso de la interpretación de El rapto de Europa por MODE 2 (WANTED 1997) o de El nacimiento de Venus por TOM ROCK (AEROSOL KINGDOM n° 6). Incluso, junto a la pretensión de un ilusionismo tridimensional que tiene en cuenta los elementos constructivos preestablecidos a su ejecución, se recrean espacios pinacotecos en los que algunos (BETO, DARK, KRIN, CHOP, MOZE y KAOS) colocan sus cuadros enmarcados al modo de una exposición pictórica clásica (AEROSOL KINGDOM n° 6).

### 3.2.1.2. Temáticas

En el graffiti se pueden distinguir algunos conjuntos de temas generales, partiendo de las características icónicas de los motivos representados. En algún caso, al percibirse una clara intención narrativa podría hablarse inclusive de ciclos narrativos que inciden en el lado amargo, duro, salvaje o loco de la vida. No obstante, no se ha procedido a ninguna clasificación de estos, ya que suelen ser bastante particulares.

Estos conjuntos temáticos vienen determinados por una intencionalidad general que rige en su realización y manifiesta la finalidad última comunicativa de su ejecución. He distinguido los siguientes grupos de finalidades o ejes argumentales:

- 1.- La búsqueda de autorreferencias (el mundo del graffiti).
- 2.- La provocación por medio de la obscenidad y el exceso.
- 3.- La iconoclastia y la denuncia (visión irónica de la cultura y la sociedad, ataque crítico al sistema, apología de la subversión, etc.)
- 4.- La vitalidad y el hedonismo: la llamada a la actividad y la eclosión de los sentidos (decorativismo, sensualidad, erotismo, etc.)
- 5.- La inocencia y su perversión.

6.- La evasión (cibergraffiti, paraísos imaginarios, el terror, etc.)

### **El mundo del graffiti**

Es muy frecuente la inclusión de referencias al mundo inmediato del escritor de graffiti. En este sentido, cabría hablar de un discurso tautológico en el que la autorreferencialidad se convierte en un mecanismo de identificación, de autorreconocimiento, reafirmando las divergencias que pudiese ocasionar su aislamiento o segregación de la cultura oficial. Normalmente, aparecen las representaciones de los propios escritores, de *toyakos*, *skaters*, *B-girls*, rimadores o *breakers*, MCs o DJs, etc., personajes que pueblan el universo del graffiti o de otras manifestaciones artístico-deportivas afines (fs. 60, 65, 68, 81, 92, 96, 98, 104, 107, 113, 119, 122, 123-124, 130-131, 133, 139, 141, 171, 179-180, 186, 191, 227, 229, 270, 304, 306, 368-369, 372 y 376). Sus imágenes aparecen con un fuerte acento expresivo o expresionista y unas poses establecidas convencionalmente.

Habitualmente, los escritores portan un aerosol - preferentemente- o una brocha en la mano, o incluso,

extraordinariamente, ostentando ambos atributos a la vez<sup>29</sup>. Se les representa encapuchados, tocados con una gorra, con <sup>una</sup> mochila a la espalda atiborrada de botes, disparando el *spray* o esgrimiéndolo amenazadoramente, con poses estereotipadas, actitudes ingenuas, gansas, furtivas, en disposición para la acción demente o realizando gestos obscenos que inciden en el carácter vandálico y transgresor de estos *bad boys*. Por otro lado, en algunos casos puede establecerse a este efecto una sustitución simbólica del aerosol por un objeto con una más contundente significación delictiva, como por ejemplo una pistola, un arma automática, una bomba o un bate de béisbol (fs. 88 y 131).

Este hecho, en algunos casos provoca confusión a la hora de distinguir las imágenes violentas realizadas como denuncia del recurso de la violencia, sistematizado culturalmente, de la imagen generada por ciertos sectores del graffiti de un activismo agresivo, que podría implicar la agresión física. Se produce entonces una asociación del graffiti con los grupos criminales<sup>30</sup>, deseada o no por algunos escritores, que revierte en consolidar la leyenda negra de los escritores y en el fortalecimiento de los argumentos a favor de su persecución como vía de proselitismo de comportamientos agresivos y antisociales. En este sentido,

---

<sup>29</sup> Así aparece en un probable autorretrato de UFO, en el graffiti mural de PAKO, MAY, UFO, ASH y JUAN: The Hip-Hop dont stop San Blas 95... (WANTED noviembre 1995).

<sup>30</sup> En el conjunto del polígono industrial "La Cerámica" (Numancia) se encuentra una pieza *hardcore* de los CK: Criminal Krew. En ella aparecen dos tipos esgrimiendo sus pistolas junto a una inscripción militante de la Zulu Nación (f. 88).

entraríamos en lo que se puede denominar el *Gansta Graffiti*<sup>31</sup> o modalidad en la que se ejerce una apología no sólo de la delincuencia de supervivencia, sino también como medio de expresión de la rabia individual y de la protesta social.

En una faceta más amable, en una pieza de los ACME, ZETA y CHOP: Fábrica explosiva de ideas, Alcorcón, 1995 (fs. 304-305), se puede contemplar una escena escasamente tratada: el escritor trabajando en su habitación, diseñando bocetos (f. 304). La escena se concibe a la manera de una ilustración para un cuento infantil o como el fotograma de un dibujo animado. Un tratamiento que aproxima e interioriza este original tema cara al espectador. Un tema que nos indica el interés de algunos escritores por un discurso intimista, que ahonde en el mundo del escritor de graffiti y se preocupe por resaltar el proceso de concepción y concreción de sus proyectos entre la realidad y el mundo de los sueños. No se puede pasar por alto que esta pieza integra el autorretrato del escritor ZETA, con las implicaciones personales que ello conlleva. Por otra parte -quizá la más evidente- consiste en un enunciado sobre la premeditación de unas acciones nada gratuitas y, en ocasiones, alejadas de una arrebatada improvisación y muy próximas a la incubación de los sentimientos.

---

<sup>31</sup> Este graffiti vendría a ligarse al gansta rap, corriente que hizo su aparición en los guetos negros de Los Ángeles y está representado por figuras destacadas como Ice-T, Snoop Doggy Dogg o el asesinado Tupac Amaru Shakur. Su temática ronda la muerte, el poder, la violencia, el lujo y el abuso sexual, desde un planteamiento que se mueve entre la denuncia y el orgullo activista (Cavestany 15-9-1996: 34).

En algunos casos, aunque por lo general son representaciones genéricas, estas imágenes se tratan de auténticos autorretratos o retratos de escritores. Por lo general, esto sucede cuando el escritor ambiciona algo más que representar un estereotipo y desea acometer, desde la seguridad de una maestría adquirida con el tiempo, el reto de representar de modo reconocible, realista o caricaturescamente, a un amigo escritor o a sí mismo (fs. <sup>304</sup>368 y 376).

También es muy frecuente la representación independiente de aerosoles, animados o no, invistiéndose de un valor emblemático (fs. 124, 172, 204-206, 208, 234, 236-238, 288 y 380). Desde lo metonímico puede interpretarse como la imagen del mismo escritor en un sentido genérico y por extensión del graffiti. Esto es tanto más evidente, sobre todo, cuando nos encontramos con imágenes híbridas del tipo de un cuerpo humano cuya cabeza es la válvula de un aerosol o su tronco un bote de *spray* (fs. 237 y 238)<sup>32</sup>.

Existe la consideración implícita en algunos motivos icónicos de la naturaleza diabólicamente traviesa del escritor de graffiti. Esto se ilustra efectivamente a través de la simpática

---

<sup>32</sup> Algunas veces la significación de estas imágenes híbridas se escapa de una lectura clara. Este es el caso del híbrido fantasmagórico entre un aerosol y una calavera del escritor Clays (fs. 232 ó 233).

Por otro lado, en ocasiones la representación de cabezas humeantes, aunque por lo general se refieran al consumo de marihuana, establece una innegable analogía entre éstas y la representación de válvulas pulverizando pintura desde su punto común como generadores de imágenes (fs. 92 y 229). Igualmente, la representación de lámparas mágicas, humeantes (fs. 92 y 265) se enlaza con la imagen del aerosol como atributo dotado de un poder "mágico"; y de robots antropomorfos que se propulsan a reacción puede convertir a éstos en una especie de aerosoles vivientes, de seres híbridos antropomorfos (fs. 209 y 210).

sustitución de la imagen estereotipada del escritor por la representación de un ser travieso o maléfico no humano (diablo triunfante, troll, angelillo caído, fantasma, etc.), dotado con sus atributos, especialmente el aerosol que se convierten así en instrumentos malignos (fs. 70, 106, 205 y 273).

### **El ultramundo, lo sobrenatural y lo fantástico**

En torno a las representaciones de seres o espacios fantásticos, propios del más allá o de mundos imaginarios se percibe dos enfoques básicos: uno, digamos, serio y otro bromista o destrascendente. Dentro del primero, encontramos desde la presencia de un aire siniestro o terrorífico (fs. 55, 94, 114, 141, 165, 262, 303, 357, 382-383 y 385) hasta la de una fascinación ensoñadora, en ocasiones líricamente idealista, (fs. 118, 197 y 232), que entronca con planteamientos utopistas. Es en este punto, donde se llega al extremo de que las criaturas representadas participen y ahonden en los terrores subconscientes de la infancia y la literatura infantil o beban de la incisa iconografía satánica o filosatánica como símbolo de subversión cultural; aunque la figuración de "paraísos" visionarios y de sus pobladores refleje una actitud evasiva o anhelante, no exenta de una más o menos evidente carga contestataria. No obstante, prima el segundo enfoque, con un toque irreverente, burlón, cómico,

pueril, dulce, simpático, casero, etc. (fs. 70, 92, 106, 144, 156-158, 205, 212, 216, 218, 234, 238, 256, 265, 269, 279, 293, 306, 347, 349, 373, 386 y 396), excelente exponente de la animación iconoclasta y desacralizadora de este movimiento.

En general, todas estas composiciones se pueblan de figuras o rostros diabólicos (ELFO, TRAS, MEGAROCK, SHÖCKER, GLUB, RAFITA, LOOK, BANDO, FAT, INCA, etc.), esqueletos y calaveras que recuerdan la iconografía metalera (DOCK y KINGER, CAN 2, YOOE, KLAUS, etc.), zombis o seres putrefactos<sup>33</sup> (CYCLE, etc.), rostros o cuerpos reventados violentamente (INCA, REBEL, etc.), dragones, monstruos de pesadilla (CRAYONE, GLUB, JES, etc.), cíclopes, ogros deformes, raperos vampiro (ELFO, VAMP), lámparas mágicas, genios oscuros que brotan de ellas (PAKO, etc.), fantasmas (JD), brujos (BETO, LOOMIT, etc.), magos, duendes, gnomos, hobbits (ZETA, MORSE, ROD, POPOF, SWEAR, PINCHO, etc.), buitres que auguran una muerte próxima (UFO) o asesinan (HACREW), setas animadas (MAST), girasoles carnívoros (USE), pegasos, centauros, ninfas y sílfides (ZETA, DARK, 3CP, etc.), alegorías de la muerte, calabazas de Halloween (MORSE, etc.), antropoides de chicle (SUS.033), trolls (MEGAROK, etc.), platillos volantes, invasores del espacio o seres del ciberespacio (UFO, JES, JONK, etc.)<sup>34</sup>, alienígenas depredadores (RASTY, SUS.033, UFO, GYSMO,

---

<sup>33</sup> Este motivo tuvo gran divulgación en ámbitos juveniles con las emisiones del videoclip de Michael Jackson, Thriller, dirigido por John Landis, continuador de una necroestética iniciada con la película The Night of the Living Dead (George A. Romero, 1968).

<sup>34</sup> Este tipo de seres surgen de la influencia del cine de ciencia-ficción - en especial de películas como la trilogía de La guerra de las galaxias (iniciada por G. Lukas en 1977), Alien (R. Scott, 1979), Tron (S. Lisberger, 1982) o Terminator y Terminator II, el Juicio Final (J. Cameron, 1984 y 1991), o, como



WEST, CRAMER, etc.), incubos o súcubos, bestias libidinosas (CHICO, TRAS, etc.), burlonas letras animadas (GLUB, FLEKY y RUEDA, etc.) entre otras muchas. La representación de estos personajes de misteriosa génesis se estrecha tanto con el mundo real o el mismo graffiti que no es raro que aparezcan en actitudes vulgares o sancionadas socialmente. Incluso, asumen un carácter emblemático con respecto al movimiento, como sucede con el *Cheech Wizard* o el *Eyeball*, reproducidos de una forma rígida o reconocible en distintas variantes. Por otro lado, también estas representaciones<sup>se</sup> constituyen en algunos casos como revisiones paródicas de los géneros a los que pertenecen.

El monstruo o lo monstruoso se define como desmesura, excedente o excesivo en grandeza o pequeñez, y cuya imperfección física o morfológica conlleva una excedencia de valores negativos. Lo deforme es feo, lo feo, malo y, por ello, disfórico (Calabrese 1994: 107-108). Sin embargo, esta asociación se rompe en nuestro tiempo, donde las normas de homologación son más abiertas y donde no es extraño jugar con el engaño de las

---

precedente para la construcción de robots ginoideos, la película Metrópolis (F. Lang, 1926)- y sus derivados genéricos para televisión -como por ejemplo las series animadas Mazinger Z, Comando G o Ulises 31- y de la cultura de la informática, en especial de los videojuegos.

Esta representación de robots, máquinas, circuitos, naves espaciales, astronautas, guerreros del espacio, cibors, mutantes, cibernautas, etc... incita a determinar la existencia de un género que podría denominarse cibergraffiti, technograffiti o electrograffiti, enlazándolo con la vertiente electro del *Hip Hop*, surgida en 1982 y representada por *Afrika Bambaataa* o por *Mantronix* (Lles 27-11-1998: 24; Toner 1998: 18), y que en sí se trata de la plasmación gráfica de las pretensiones de liberación afroamericana desde una visión utópica de carácter futurista y galáctico (Lles 27-11-1998: 24). Una línea que debe mucho a la divulgación gráfica de piezas de escritores como GOLDIE: Futura World Machines, Wolverhampton, 1986 (Chalfant y Prigoff 1995: 65), BANDO y MODE 2 de los The Chrome Angelz: Angelz, Londres, 1985 (Chalfant y Prigoff 1995: 60); BANDO, PRIDE y MODE 2: Aerosol Art, París, 1985 (Chalfant y Prigoff 1995: 70-71); TCA: Lucrezia, París, 1985 (Chalfant y Prigoff 1995: 73); FADE 2 y CANE I: Non Stop, Londres, 1986 (Chalfant y Prigoff 1995: 60) o los graffiti de 1989 de RENDO en Milán (VV.AA. 1990: 58, 60-61), etc. En Pacífico y en la cata P1 encontramos varias piezas insertables en esta modalidad temática (fs. 389-391).

apariencias. El bello que parecía bueno es malo y el feo que parecía malo es bueno. En toda esta confusión subyace la denuncia de unas estructuras ilusionistas, de la falsedad del sistema.

Generalmente, los monstruos del graffiti son hiperbólicos, exagerados en algún sentido. Sin duda, esto es así porque el exceso a mayores evidencia más claramente la ruptura de la norma, sobre todo dentro de una actitud beligerante. No obstante, el graffiti se mueve en esa convención de representar lo malo como feo y es esta misma fruición por lo feista lo que en buena parte potencia su catalogación como perjuicio físico o degradación moral. Pero, en algunos de estos casos se llega a subvertir esta apreciación creando una serie de personajes simpáticos tanto a través de sus formas como de su actitud, eufóricos tanto para su autor y colegas como para el espectador. Pero obviamente, se sabe, se deja claro que en el fondo siguen siendo malos o virtualmente malignos. La inestabilidad de estas criaturas suspende los juicios públicos que se puedan pronunciar acerca de su naturaleza. Por otro lado, también el graffiti se deleita en el rechazo social que aflora a la hora de asociar a figuras deformes la bondad, la belleza o la euforia o a figuras conformes, la maldad, la fealdad o la disforia. Con esta transgresión indecorosa se provoca al espectador, creándole desazón e inseguridad.

El graffiti, la grafitosfera es un mágico país de las maravillas, poblado de seres fantásticos, especiales y enigmáticos, donde los urbanitas, angustiados por su entorno,

374

pueden encontrar asilo o castigo. Estos constructos se erigen en desafíos a una naturaleza extrañada y a la capacidad de comprensión de la inteligencia humana (Calabrese 1994: 107), pero establecen además el reto, iluso o idealista, de crear unos reductos para la fantásica inconsciencia reprimida o conducida por el ordenamiento del sistema, a la que cuesta aplicar cualquier homologación de las categorías de valor. Los escritores de graffiti -tal y como a menudo se representan- y el propio graffiti se formulan como un monstruo de mil caras que asola las entrañas y la superficie de las ciudades. Acometen desbordantes y sin tregua, sin que ningún impedimento obstruya gravemente su terrorista acción. Sus excesos son la plaga que castiga a las babilónicas metrópolis contemporáneas y redime catárticamente a sus moradores, empezando por ellos mismos.

### **Lo femenino**

El graffiti reproduce varios estereotipos femeninos, protagonizados por mujeres maduras, adolescentes o impúberes, por lo general en soledad, entre los que puede aparecer un explícito contenido sexual o un siempre latente sensualismo a través de las formas<sup>35</sup> (fs. 85, 125, 141, 144, 216, 227, 307, 372-

---

<sup>35</sup> Generalmente se opta por posturas procaces o incitantes, como vemos en obras como las de GOON y SHAME: Little Mermaid, Copenhagen, 1985 (Chalfant y Prigoff 1995: 85); VAMP: VAMP to Belén, Pueblo Vallecas, n.d. (f. 125); MODE 2: MODE 2, Education Enviroment, Paris, 1995 (AEROSOL KINGDOM octubre 1995); TRAS, CHICO y MROK: CZB 96, Pacífico, 1996 (fs. 372 y 373), etc.) y por atributos

373, 390-391). En ocasiones, se procede desde una actitud ingenua o aparentemente ingenua, como es el caso de las adolescentes turgentes del inigualable MODE 2 (AEROSOL KINGDOM abril 1995) o de las de dilatadas pupilas y gruesos labios de SEN (WANTED noviembre 1995). En otras, como las de mano de ZETA en Dulce sensación... o en La gran familia latina, Alcorcón, 1993 (AEROSOL KINGDOM abril 1995), surge una imagen potente, matróna, prácticamente viril de unas construcciones alegóricas, pero nada exentas de sensualismo e incluso erotismo, que contrasta con una imagen ridiculizante de una naturaleza femenina tan simpática como tonta, como también muestra ZETA en su Perdidos... (AEROSOL KINGDOM abril 1995). Pero, desde otras, la obscenidad pornográfica resulta hiriente, como es el caso de esa especie de súcubo o experta hembra carnívora de CHICO que se exhibe frontalmente desnuda en el conjunto de Pacífico de los CZB (fs. 372-373) o la insaciable hembra viciosa, a la que le morrean analmente, de SIRIUS (GAME OVER otoño 1996: 7).

La imagen de niñas y adolescentes a menudo nos recuerda productos de los 80, como el manga de jovencitas, las niñas-mujer del *lady's comic* o el pornomanga, en concreto el género del *lolikon*, con sus despampanantes niñas, masturbadoras, lujuriosas o violadas agradecidas (Berndt 1996: 125-153). Tan es así que se nos presenta cómo su dulzura o su inocencia les hace propensas a sufrir la manipuladora perversión de un sistema corruptor. En este sentido, el escritor advierte del peligro, pide compasión.

---

sexuales remarcados: pechos, caderas, muslos, nalgas, labios, ojos, largas cabelleras con mechones ondulantes.

El sexo aparece en estas situaciones como un medio de opresión y violencia hacia los débiles y desprotegidos que se denuncia, aunque a menudo se denuncie a modo de apología de la violación sexual<sup>36</sup>. Pero, por otra parte, -cuando la corrupción está consumada o se desata- la insinuación adolescente de lolitas de pícara mirada, niñas con cuerpo de mujer y calenturientas mentes lobunas que no pueden contener en sus prietas prendas la carnosidad de sus cuerpos despiertos al desarrollo o, desnudas, sus húmedas fantasías y que se abren a experiencias tan imprecisas como inconfesables; no dejan de subrayar una maldad interior, provocadora de pasiones tórridas, que refleja la permanencia en sus autores de unas imágenes negativas o monstruosas de lo femenino -quizá, deseadamente- y una personificación de ese principio perversor propio del "hombre enfermo contemporáneo".

Igualmente, la obscenidad insultante de una potente mujer madura resulta una de las imágenes más claras del duelo entre el miedo a lo desconocido y la natural atracción hacia el sexo que podemos encontrar. La maestra prostituta y la inexperta aprendiz provocan al espectador, desbaratan el orden, porque implican una toma de partido por parte de éste que puede alcanzar tan felices

---

<sup>36</sup> Aunque el tema de la violación pueda estar implícita en la representación de niñas embarazadas o madres, por lo general en este tipo de representaciones se hace hincapié en cuestiones como la anticoncepción, en el marco de una deficiente educación sexual, o el de la maternidad en soltería. No obstante, en algún caso nos encontramos con la concepción de imágenes simbólicas como la que crea MODE 2, una madre-niña que abierta de piernas nos muestra con mirada recelosa a su bebé en posición fetal, agarrando un aerosol (AEROSOL KINGDOM octubre 1995). En este caso, se podría sugerir como interpretación que el niño, escritor potencial por naturaleza, denunciará o vengará cuando crezca y desarrolle todo su potencial de la mano del graffiti el infrngimiento de las promesas de felicidad que la sociedad decía garantizar a su madre durante su infancia.

como terribles consecuencias. Se atenta contra esa fibra sensible que se asienta en los principios morales oficiales. Pero, es la maestra, la vampírica oferente de placeres abismales la más inquietante personificación del vértigo pasional, ya que se extraña al sujeto espectador que deja de ser la abominable bestia para pasar a desempeñar el papel de potencial víctima.

En definitiva, el graffiti viene a reproducir una visión machista de la mujer con la que comulga sin problemas de conciencia -incluso cuando aparece en actitudes asociables a lo masculino, como en su imagen como heroína (fs. 390-391)-, que no tiene visos de rebajarse o equilibrarse dado el bajo porcentaje de escritoras existentes (SUSO c.p. marzo 1996). Se hace eco de una imagen social sin que pueda determinarse si existe un cuestionamiento o una aceptación generalizada, pero sabiéndose que este movimiento manifiesta una visión y mentalidad androcentrista<sup>37</sup>. Estos temas, por tanto, son fruto de la

---

<sup>37</sup> Antonio Castillo Gómez conecta este androcentrismo no sólo a la escasa presencia de escritoras de graffiti, sino a la serie de comportamientos machistas que caracterizan a las subculturas o "tribus" urbanas que practican el graffiti (Castillo 1997: 232).

No obstante en el seno del movimiento *Hip Hop* parece existir un debate, despertado por la conciencia negativa de este discurso machista o sexista o de las contradicciones que surgen entre lo que se dice defender o mantener y la realidad práctica (JEZIE n.d.: 3-4). Sin duda, este debate debe mucho a la afiliación a movimientos sociopolíticos, especialmente de corte anarquista o comunista. Esta crítica contra los defectos de discurso del *Hip Hop*, enclavado de este modo en una "subculturalidad de izquierdas" abordaría, incluso, en el terreno sexual la actitud homofoba, pero de modo bastante anecdótico. De todos modos, la igualdad entre *B-boys* y *B-girls* parece pasar por la masculinización de la mujer o la asunción de valores considerados tradicionalmente masculinos o viriles en su rol femenino o el abandono de actitudes "muy femeninas", tal como se ejemplifica en la construcción de clasificaciones femeninas por algunos *B-boys*, como uno de los componentes del grupo Geronación:

P.- «¿Cómo veis a las tías en la movida?»  
Geronación.- «Mira, ahora la cosa está cambiando, pero básicamente hay tres estereotipos: la "gruppie", o sea, la que le mola tal grupo y se mata a pajas por tal cantante; la "novia del", que está en el hip hop mientras su novio esté en el hip

proyección de unos deseos y temores masculinos surgidos de mentes que descubren la sensualidad y la sexualidad a través de fórmulas y prejuicios culturalmente asentados. Sirven como descargo fantasioso de una serie de clichés que tienen en la mujer un objeto que ofrece o exige placer, pero difícilmente al mismo tiempo<sup>38</sup>. Esto acontece por el carácter juvenil del graffiti que implica la asunción de temas relacionados con sus más inmediatas necesidades iniciáticas a unas facetas vitales nuevas. La representación plástica, exaltativa de estereotipos sexuales<sup>39</sup> ayuda, pues, a asumir tanto la propia sexualidad como la compartida, sin que sea exponente de una mentalidad patológica, sino que prima un ansia de conocimiento y un desahogo catártico.

En otro sentido, cabe hacer un pequeño comentario a la creación de figuras de factura femenina y que se enlaza con la advertencia realizada en el campo de las letras acerca del estilo femenino de algunas escritoras de graffiti. Esto es más que evidente en el estilo personal de los personajes de VAN de Toulouse o en el de los de FANCIE de París (33CFRESH noviembre

---

*hop; y finalmente las auténticas, que no solo apoya el rap sino todos los demás aspectos de la cultura, ya sea activamente (pintando, haciendo fanzines) o inactivamente, representando. Desafortunadamente del colectivo este hay pocas militantes...»*  
(RESPETO MUTUO n.d.: 18).

<sup>38</sup> Esta afirmación es en general, pudiendo hallarse excepciones. En una pieza de GLUB, situada en el conjunto de Pacífico, figura una pareja heterosexual de extraterrestres antropoides (f. 377). La manera de representar a la parte femenina rompe tanto con el cliché pasivo como activo que unifica, situándola en una posición de igualdad con la figura masculina. Ella le exige y ofrece amor y placer.

<sup>39</sup> En este mismo sentido, no es extraña la aparición, aunque sea entre flores (f. 133), de representaciones explícitas o alusivas a falos o al semen, como vemos por ejemplo en DUG 189 y TWIST: DUGONE, San Francisco (AEROSOL KINGDOM octubre 1995), UFO) o en INCA y FAT: Do you wanna a piece of this brain, Alicante (WANTED noviembre 1995).

1995; XPLICIT GRAFX octubre 1996; AEROSOL KINGDOM n° 6), en unos términos formales equivalentes.

### **Los pasatiempos, el juego y el deporte**

No es raro ver en algunas piezas préstamos visuales de la cultura textual de ocio (sopas de letras, crucigramas, dameros, etc.), integrados en los estilos. Pero, lo que sí es bastante frecuente es encontrar objetos de juego, generalmente naipes (baraja francesa o su alusión mediante la aparición de picas, corazones, diamantes o tréboles); dados y figuras de videojuego (fs. 29, 37, 100-101, 106, 189, 221, 293, 297, 314, 347, 367 y 386). Igualmente aparecen elementos deportivos que hacen referencia al baloncesto, el *skateboard*, el béisbol, el tenis, el billar, el ajedrez, etc.<sup>40</sup> Los primeros y algunos segundos como el billar inciden en su valor como símbolos del azar, la fortuna o del enriquecimiento rápido (el mundo de las apuestas) y el subsiguiente poder que dimana de la posesión de dinero, incluso en el terreno sexual. Los segundos inciden en su valor como símbolos de la vitalidad juvenil, la diversión, la superación, la

---

<sup>40</sup> En otros lugares, se incluyen en el reporte iconográfico deportes que dependen de las características geográficas de ciudades costeras o de montaña (*surf*, *snowboard*, etc.) Cabe advertir que la relación entre estos deportes y el graffiti es interactiva. De este modo, se puede observar la decoración de tablas de *surf*, *skate* o *snow* con motivos del *Hip Hop Graffiti* (Burgoyne y Leslie 1997: 14, 79, 82).



lucha, el poder derivado de las capacidades personales y las ganas de vivir. Dentro de esta temática y muy estrechamente relacionados con el mundo del graffiti, se pueden incluir las representaciones de *breakers* realizando sus pasos acrobáticos o del mismo escritor, en su visión como héroe deportivo, batiendo marcas, practicando un deporte de riesgo.

### **Lo político**

Aunque el compromiso ideológico en el graffiti de cuño americano desde sus inicios no es extraño (Baudrillard 1974; Chalfant y Prigoff 1995: 90-93), en Vallecas lo declaradamente político como tema o fuente de motivos se limita a la representación de señalizaciones, signos o emblemas o su contestación (fs. 14, 169-171, 183, 191, 267, 270, 284-285, 288 y 308). Hoy en día, éstos son preferentemente de tipo anarquista, seguidos a mucha distancia por los comunistas. Obviamente, la existencia en este contexto barrial de otros agentes y otros cauces murales que aglutinan esta temática, libera a los escritores de graffiti de la posible necesidad de hacer suyo este discurso desde un plano distintivo, como una declaración de compromiso. En este sentido, la militancia política del escritor de *Hip Hop Graffiti* tiene un carácter particular, aunque predominen las declaraciones personales de corte anarco-

comunista, y secundario frente a la militancia dentro del *Hip Hop*, aunque tenga un peso fundamental en su discurso particular.

### **Graffiti y crimen**

Ya se han ido comentando anteriormente las vinculaciones socialmente establecidas, más allá de lo vandálico, entre el graffiti newyorkino y el crimen (Glazer 1979: 3-11, Gablik 1982: 33, Castleman 1987: 94-99). Incluso, es conveniente advertir de la posibilidad de considerar el mundo del graffiti como una "escuela de delincuencia", en palabras de Standford Garelik del *Transit Police Departament* (Dallas 24-11-1977: 4). Pero, lo que nos puede resultar más interesante es cómo, en algún caso, interesa a los escritores asociarse a la imagen de lo criminal, como expresión de su antisociabilidad (fs. 88 y 131), aunque muchos escritores encuentren en su introducción en el graffiti una vía de escape a un destino delictivo marcado por la vida suburbial (Gablik 1982: 37). Asociación, por otro lado, polémica entre los mismos escritores, ya que en principio el *Gansta Graffiti*, pese a sus conexiones, no se integraría propiamente dentro del *Graffiti Movement*. De este modo, el mundo del graffiti y el del crimen confunden sus límites principalmente al asumir algunos escritores el lenguaje y la estética de lo criminal de una forma reconocible por la sociedad. Tendencia que culmina en

382

el trasvase de escritores al mundo de las bandas callejeras, hacia el *Gansta Graffiti* (Castleman 1987: 99-109).

No obstante, más allá de lo ambiental o de su convivencia en la marginalidad cultural, la relación entre lo criminal y este tipo de graffiti se establece en el terreno temático. Por ejemplo, en un parque, sito en las inmediaciones de las calles de Sierra Toledana y Camino de Valderribas, encontramos un graffiti pavimental que juega tan simple como extraordinariamente con las implicaciones criminales que culturalmente se asocian a cierto tipo de imágenes, s.d.: Skate or Die (patina o muere), 1996 (fs. 309-310). En concreto, se tratan de esas siluetas trazadas a línea en el suelo, ampliamente divulgadas por el cine y la televisión. Estos contornos enseguida se relacionan con la muerte y en particular con la muerte violenta, el asesinato, el homicidio, el crimen. En este caso, cuatro escritores -como en el caso de un *performance*- han contorneado con *spray* (en vez de tiza) sus siluetas y, además, dos de ellos las de sus monopatines (también muertos) que sujetan despegadamente. Sus posturas son dinámicas, curvilíneas y sus formas holgadas, dotándose de un carácter impersonal -salvado con la inclusión dentro de cada una del nombre del escritor correspondiente- y reunidas de manera centralizada. Todo este conjunto se suscribe por un lema que sirve de título y ancla el sentido de esta representación: «el que no patina muere» o «si no quieres morir, patina». Es una visión irónica, con un fino humor negro que se proyecta sobre ellos mismos, por medio de la cual se ríen de los que no patinan, de los que no son como ellos, interpretando ellos mismos el papel

de los no patinadores. Inclusive, se ríen de la situación en la que se nos antoja ver a un individuo puesto en el brete de elegir, a punta de pistola, entre las dos opciones que le propone un macarra pendenciero. En cierta manera, también se ríen en sí de lo absurdo del mismo crimen.

### **La naturaleza**

La naturaleza que aparece en algunas escenas suele ser idealizada, cuando no fantástica, como en el caso de esos sublimes paisajes imaginarios que recuerdan remotos panoramas planetarios, o esos surrealistas espacios de pesadilla que desbordan lo racional. En algún caso, esos paisajes con vocación de naturales (fs. 60-63, 65, 81, 90, 118, 144, 197, 375, 377 y 386) y que en ocasiones carecen de referentes figurativos, se abstraen en fondos expresionistas, consolidando una inconmensurable percepción mental, onírica o sentimental del paisaje.

El predominio de horizontes a la puesta del sol, de crepúsculos sobre lomas, rocosidades, bosques, casitas de campo o lagunas mansas, aparte de facilitar la representación espacial por el fuerte contraluz que salva matices, incide en una quietud y una paz extrañas al agitado ritmo del graffiti. Esto implica

384

una inestabilidad<sup>41</sup> que hace presagiar en algunas escenas un desenlace dramático en un tiempo entre el sueño y la vigilia, la luz y la sombra, que apela al despertar de los instintos, a la acción alevosa que conjure los fantasmas de la muerte. Las representaciones selváticas o de sabana, en una expresa referencia a los paisajes del África negra, en clave afroamericana, se prestan excelentemente a esta inquietud vital, a la tranquilidad que precede y sucede a la tormenta.

En este contexto de paisajes inestables, en tránsito, la aparición de trenes, de cielos tormentosos, de guerreros tribales en la lejanía, hileras de personas cogidas de la mano o el encadenamiento de árboles, por ejemplo, nos advierten de una proyección simbólica de elementos representativos del mundo del graffiti (el reto, el peligro, la fraternidad, la comunicación, el individualismo, el heroísmo, el abandono, la contemplación, etc.) Estos elementos se secundarizan en el plano trasero de las composiciones, lo que manifiesta su pertenencia íntima en un

---

<sup>41</sup> La inestabilidad se subraya también en el campo de los estilos (fs. 112, 117-118, 125, 127, 130, 169, 185, 198, 209, 212, 215, 226, 229-230, 279, 305, 370 y 391), la representación de elementos como el fuego o el agua (frecuentemente en forma de nieve o escarcha), sobre todo en su concurrencia conjunta (fs. 18, 69, 156-158, 168, 203, 225, 236, 249, 255, 259, 273, 274 y 303), o de sustancias gaseosas, burbujeantes, líquidas o gelatinosas (fs. 28, 57, 60-62, 110, 124, 139, 164, 188, 190, 208, 213, 223, 226-227, 229, 232, 237-240, 263, 265-270, 276, 279, 283, 291, 314, 338, 342-344 y 367), o de las mismas composiciones murales, concebidas unitaria o pluralmente a modo de lienzos resquebrajados, deconchados, hiperconcurridos, inacabados, desvaidos, etc. (fs. 127, 184, 286-287, 374, 381-383 y 385), que evidencian la consciencia del deterioro y la transitoriedad del paisaje grafitero (fs. 63, 147, 291, 369-374 y 384). No obstante, existe el contrapunto de estilos o representaciones que inciden en lo sólido y permanente.

Por otra parte, cabe puntualizar que la representación de efectos luminosos, como las aureolas o los destellos y brillos no se inserta dentro de esta interpretación, sino que se vincularía con el éxito o la fama. Lo que vendría a significar, eso sí, una superación o un deseo de superación de lo transitorio.

discurso ensimismado, compartido contrastadamente con el discurso más insolentemente público.

Los elementos de la naturaleza (la flor, la seta, el sol, la luna, las estrellas, los animales, etc.) adquieren en su autonomía un valor emblemático, indistintamente benigno, maligno o neutro según los intereses del autor (fs. 94, 116, 133, 156-157, 186, 188, 237 378). En este sentido, todos ellos se encuentran poseídos por un anima que les hace partícipes de una vitalidad a menudo desbocada.

### **El paisaje urbano**

El paisaje urbano que aparece en algunos graffiti (fs. 2, 28, 92, 99, 103, 111, 196, 305 y 384) suele emparentarse con la representación de arquitecturas que recuerdan los espacios urbanos newyorkinos, en los que convencionalmente se insertan rascacielos, puentes colgantes, rótulos luminosos, monumentos o edificaciones célebres, etc. Estos espacios se aderezan con la presencia de calzadas y aceras, bocas de alcantarilla, farolas, tendidos eléctricos o telefónicos, cubos de basura, monitores, señalizaciones viarias, enlosados, ventanas... Elementos altamente representativos de la ciudad, del ordenamiento urbano y de la moderna vida consumista. Cuando se aprecia un sabor

386

suburbial, se observa cierta complacencia en describir paisajes corrompidos, deteriorados, callejones y trastiendas agridulces sumergidas en el sombrío sueño del progreso ciudadano que adereza su representación nocturna.

El elemento urbano o de la cultura urbana más emblemático son los trenes (fs. 2 y 144), en lo que juega un papel importante la entrañable relación que establecen los escritores de graffiti con ellos. Se representan saliendo de los túneles del metro, cruzando puentes, surcando vías ondulantes... A menudo, parecen dotados de una vida propia, de un alma animal, o adoptan un lúgubre aire fantasma. El tren es tanto una presa como un compañero de viaje. El graffiti y el tren caminan unidos por la eternidad.

### **La infancia**

La imagen que se da de la infancia tiende hacia tres tipos de representación, que se ligán a la visión que tienen los escritores de sí mismos:

- 1) La imagen de la niñez como un estado de desprotección. En él, los niños aparecen durmiendo ajenos al mundo que les rodea o con expresiones asustadas o asustadizas, en tensión y expectantes, llorando desválidamente a llantos o en el momento

inmediatamente posterior de este desahogo. Esta representación que les muestra desprotegidos, sometidos a miedos irracionales, incide en denunciar los abusos que se infringen socialmente sobre los miembros más débiles de la sociedad por ésta y la perversión de los vicios del sistema. Tengamos como ejemplos de referencia: SETA: Stop War, Viena, 1986 (Chalfant y Prigoff 1995: 82); KAOS y MACE: Baby Don't Do It, Manhattan, 1986 (Chalfant y Prigoff 1995: 90); ZETA y CHOP: La gran familia latina, Alcorcón, 1993 (AEROSOL KINGDOM abril 1995); ZETA y CHOP: Fábrica explosiva de ideas, Alcorcón, 1995 (fs. 304-305), etc.

2) La imagen de la niñez como baluarte de la inocencia humana. El niño aparece, riendo o sonriendo, absorto en actividades como jugar, leer o dibujar o sosteniendo tiernos gatitos o peluches. Vive en su paraíso, ajeno al caos que le rodea y los peligros que le acechan, como por ejemplo en CHOP, ZETA, KASOR y BETO: Horror Tales from the Hood, Alcorcón, 1995 (AEROSOL KINGDOM octubre 1995), etc. Sin duda, se aprecia cierta nostalgia hacia la infancia (f. 335).

3) La imagen de la niñez como fuente de rebeldía, en actitudes camorristas, enrabiadas, enfurruñadas o burlonas. Este papel contestatario hacia la arbitrariedad adulta sin duda implica una analogía entre el escritor de graffiti y estos chicos malos, como nos ilustran las piezas murales de ROD, UFO, ASH, JUAN y MAKOE: RODE, UFONE, DA23EMTPOSSE AK.MAG., Madrid, 1995 (AEROSOL KINGDOM octubre 1995) o RUBEN, MAT, SAGA y POW: The Radikal Animal Kompany, Pig Posesion, Madrid, 1995 (WANTED noviembre 1995).

Parejamente tenemos la aparición de elementos que simbolizan la infancia. Entre todos destaca la representación de muñecos o peluches y de entre éstos el osito de peluche. Éstos adoptan un significado dependiendo de cómo aparecen en la escena, pero generalmente no se les representa de modo animado, sino que se subraya su papel de muñecos. De este modo, las impresiones de tristeza o abandono que pueden virtualmente comunicar con sus



posturas, rictus o formas vienen siempre influidas por su observación como algo incompleto, que adolece de algún componente fundamental. Esta otra impresión incide en la ausencia de ese personaje elidido que dota de sentido al muñeco, que le dota de alma: el niño. Esta soledad y abandono del muñeco advierte, pues, del desamparo del niño, de su comportamiento anómalo, depresivamente desnaturalizado, sintomáticamente apático. Denuncia la represión del natural desarrollo del niño que se erige en maestro de vida a través del libre juego de sus capacidades.

Hay, sin duda, una imagen más explícita, concebida por el escritor LOOK de los TCB de Málaga: un peluche clavado por su corazón a una pared, sangrante (AEROSOL KINGDOM octubre 1995). El asesinato de la ingenuidad, de la inocencia, de la sana vivencia, de la libre creatividad que comete el sistema normativizador con sus más valiosos tesoros humanos.

### **La droga y el graffiti**

La droga es un tema bastante presente entre los escritores vallecanos. Ineludible, dadas las peculiares circunstancias que hacen de Vallecas un área de tráfico y consumo así como escenario de dramas y tragedias humanas desencadenadas por su intervención.

El graffiti, según el testimonio de los mismos escritores de Vallecas, se muestra como una distracción constructiva para los jóvenes. Su práctica, aparte de desarrollar sus capacidades creativas y favorecer la construcción de la propia personalidad, les previene de caer en la drogadicción o en la misma delincuencia que también esta dependencia generalmente obliga a ejercer. Es más, no sólo el aerosol constituye una válvula de escape que les ayuda a evitar ese dramático mundo, sino que adopta, en ocasiones, una postura combativa contra uno de los problemas más serios que, desde los últimos años de la década de los 70 hasta hoy, con especial virulencia durante los años 80, ha azotado los barrios periféricos de Madrid<sup>42</sup> (Vallecas, San Blas, Villaverde, Usera, Carabanchel, etc.)

Como muestra de esta postura, podemos comentar una pieza registrada en el muro sur del Polígono Industrial "La Cerámica" en marzo de 1996 (fs. 82-83), aunque haya otras muestras críticas hacia el consumo de droga (f. 386). Es una pieza inferior, limitada en medios y en su expresión formal, pero que sencilla y claramente evidencia la rabia juvenil frente a una situación que adquiere niveles verdaderamente alarmantes. En ella, se comunican dos mensajes emparejados: la oposición al consumo de heroína y la denuncia de la expansión del S.I.D.A. a través de este consumo. La pieza fue realizada por los RJC y los BBS (grupos extintos

---

<sup>42</sup> Vallecas sufre la temprana incidencia de este problema social y la pronta toma de conciencia ciudadana del problema del tráfico y consumo de drogas duras y blandas (Galán y Pradas 9-5-1980: 10-13).

actualmente) entre los años 1990 y 1991, según queda inscrito en ella.

En aquellos años se cocía un clima de frustración social del que se hace eco esta obra por un medio tan pacífico y rotundo como es el graffiti. Este estado de crispación desemboca en el año 1991 en la aparición del fenómeno de las patrullas ciudadanas. Unas patrullas integradas por vecinos, directa o indirectamente afectados, que no sólo se enfrentan a los yonquis, sino que acometen directamente contra los mismos camellos, en ocasiones llegando al enfrentamiento directo y la quema de sus viviendas. Es tal el nivel de alarma que suscita el problema que a estas medidas, articuladas al margen de los cauces legales de una administración pública desprestigiada por su ineficacia, se suma la toma de medidas por parte de los patriarcas gitanos, preocupados por salvaguardar la salud de los jóvenes de dicha etnia.

Fontarrón, la barriada donde se ubica la pintada, junto al poblado de Pies Negros, La Celsa o la UVA. de Vallecas Villa, era y es uno de los principales focos de venta de Vallecas. Todas tienen en común el ser áreas bastante deprimidas y marginales de Vallecas. Este hecho explica la ubicación y la especificidad manifiesta en los rótulos principales.

De todos modos, frente al consumo de drogas duras, como la heroína o la cocaína<sup>43</sup> sí hay cierta permisividad entre la mayoría de los escritores hacia el consumo de drogas blandas, en especial de los derivados del *cannabis sativa* (marihuana y hachís). Posiblemente se deba a una posible influencia originada en su relación con grupos rastas o *punkis* o con gran distancia a la transmisión de unos hábitos adquiridos con la contracultura *Hippy* y asumidos por nuestra cultura como componente "desviado" del proceso de aprendizaje empírico juvenil. Así, es fácil hallar la representación de la hoja de marihuana, del porro humeante o de cualquier tipo de personaje fumando, en algún caso junto a alguna referencia acerca de la legalización de su consumo<sup>44</sup>. Incluso, la

---

<sup>43</sup> Indudablemente, debe de establecerse una relación entre la prodigada representación en los estilos de nieve o escarcha y estas drogas, en especial la cocaína -nieve o polvo blanco en jerga delictiva-. No obstante, estas representaciones no parecen tener ni un carácter crítico positivo ni negativo y seguramente tengan su origen en la escena de los guetos newyorkinos, quedándose neutralizada su significación con el tiempo o su descontextualización.

<sup>44</sup> Los testimonios apologeticos de este consumo se extienden por todo el Distrito de Vallecas, aunque se encuentran vinculados con ciertos grupos en particular.

Existe una obra en la inmediación del polideportivo del Centro de Formación Profesional Vallecas I (Avda. de La Albufera) en la que figura la leyenda «LEGALIZE IT» encima el dibujo de una hoja de *cannabis* (f. 307).

En la calle Enrique Velasco encontramos un porro humeante dibujado de modo sencillo junto a la leyenda «LEGALIZACION YA». No obstante, su autoría no parece pertenecer a estos concretos círculos grafiteros.

En el Callejón (cata N2/95-96), figura el dibujo de un rapero fumando un porro, con un ácido en la camiseta (fs. 169 ó 171). Otro dibujo similar, sólo delineado y perteneciente seguramente al mismo autor aparece en las cercanías del Ambulatorio Soldevilla (fs. 139 ó 140). Este motivo podría recordar remotamente el dibujo esquemático de una persona fumando un porro que acompañaba la firma de STAYHIGH 149, escritor de New York (Castleman 1987: 61, Cooper y Chalfant 1991: 15), aunque no puede establecerse una relación directa. Otro fumador (echando el humo por la nariz) lo encontramos en la pieza sita en la medianera trasera del n° 59 de la calle Puerto Canfranc (f. 92). En general, es fácil encontrar cualquier tipo de personaje (humano, animal o mecánico) con un porro, un pitillo o un cigarro en sus labios o entre sus manos (fs. 68, 71, 105, 139 y 169).

En el mismo conjunto de los ASN, también tenemos el dibujo de una hoja de *cannabis* al que se sobrepone el nombre de los GPK. Cada letra se rellena con cada uno los colores de la bandera etíope (G, verde/ P, amarillo/ K, rojo). Lo que les conecta con el movimiento rastafari (f. 186). Y otra junto a una pieza de un tal NEN, en las inmediaciones de la estación ferroviaria de Pueblo Vallecas.

En ningún caso se ha observado la implicación de escritores madrileños en

representación de setas u hongos nos remitirían al plano de los alucinógenos (f. 94).

En cuanto al consumo de drogas sintéticas, tanto puede contemplarse a través de pintadas explícitas una actitud manifiestamente contraria, como permisiva. Incluso se aprecia un uso reiterado de signos o nombres identificados con el *tripi*, el *speed* o el ácido. La apología de este consumo pastillero nos puede aproximar a una vertiente del graffiti próxima a ámbitos como el *house* o el *bakalaero*, ya que por lo común el consumo de una determinada droga también se convierte en distintivo de los movimientos estético-musicales, de las subculturas urbanas.

En todo caso, no ha podido confirmarse que su consumo forme parte del proceso de concepción de alguna pieza ni tampoco su realización bajo sus efectos o éste sea un componente imprescindible en algunos escritores para favorecer su creatividad<sup>45</sup>. No obstante, se sabe que existen escritores que consumen exageradamente hierba hasta el punto de presentar

---

ninguna campaña antitabaco, como sucede, por ejemplo, en California, donde tenemos al escritor PASCAL "*Most Wicked*" participando en el diseño de carteles publicitarios bajo el lema «*TOBACCO IS KILLING US*» (El País 22-8-1996: 17).

<sup>45</sup> No obstante, el escritor RASTY de Entrevías presenta en sus piezas rasgos visionarios que podrían hacer suponer la intervención de sustancias psicotrópicas a la hora de construir unas imágenes próximas a un onirismo psicopático. Así-mismo, la representación de ZETA en su estudio, diseñando bocetos muestra sobre su mesa de trabajo lo que parece una varilla de incienso quemándose. Este elemento explicaría ese cierto aire de estado de conciencia transcendido o de actividad automática que presenta la representación de este escritor (f. 304).

Por otra parte, existe un estudio que se interesa en establecer la relación que hay entre el consumo de alcohol y la actividad grafitera (Korytnyk y Perkins 1983: 382-385).

ciertos cuadros serios de merma en sus facultades comprensivas y comunicativas.

A modo de curiosidad, se ha observado cierta dependencia psicológica al acto de dibujar y pintar la pieza, muy estrechamente relacionado con el empleo del spray. No puede hablarse de una dependencia fisiológica, pero el aroma de la pintura<sup>46</sup> o el ruido del bote al agitarse estimulan las ganas de pintar en los escritores. Despierta por asociación el gusanillo creativo. En todo caso, el olor, la musicalidad, el movimiento..., son componentes inseparables de cualquier procedimiento técnico y en parte lo caracterizan distintivamente. Su desligamiento reduce el espectro de impresiones sensoriales que sumergen al escritor en un ambiente destinado por él al desarrollo de su faceta creativa.

En cualquier caso, este fundamento no podría sostener la conclusión de que el graffiti en sí constituye una droga, sino que quizás ocasiona afición, en algún caso obsesiva o compulsiva, más que crear una adicción<sup>47</sup>, en la que juega un papel muy importante la excitación del riesgo y el ansia de superación.

---

<sup>46</sup> En la película Boulevard Nights (Michael Pressman, 1979) -en la que aparece el graffiti en su vinculación con las bandas juveniles- vemos en una escena como un chico hispano de Los Ángeles aspira, para colocarse en una "ceremonia" de integración en la banda, pintura de aerosol en una bolsa de plástico. No existe constancia de este uso en el área de Vallecas, aunque en los años 80, en Entrevias se dio entre algunas pandillas de adolescentes un medio parecido de drogarse que se servía de cola de carpintero.

<sup>47</sup> No obstante, en la obra de algunos escritores se aprecia un regusto agresivamente burlesco por describir el graffiti como una droga. Lo que nos advierte de que entre ellos se plantea una reflexión acerca no ya del valor preventivo del graffiti cara a caer en una drogodependencia, sino incluso sustitutivo. Esta visión está espléndidamente descrita en una pieza mural del escritor australiano EXIT (EXIT, Brisbane, 1994), en la que aparece un escritor

Ruben Darío.- *Es como una droga. Comienzas firmando con tu nombre en alguna pared del barrio. Al final acabas pintando a todas horas.* (Jiménez 27-2-1995: 5)

## **Aerosol y ¡¡Madness!!**

El graffiti y la locura parecen extrañamente ligados de un modo armonioso desde su consideración como una anomalía social de raíz psíquica, sin razón de ser en el mundo moderno. Sin embargo, es con la eclosión newyorkina del *Graffiti Move* cuando esta asociación entre sociopatología y psicopatología se dispara hasta extremos absurdos, como se refleja en las declaraciones simplistas del alcalde John Lindsay, que acaba reduciendo la cuestión a un mero problema de salud mental (Ranzal 29-8-1972: 66; Mailer 1974; Castleman 1987: 140). Y es que, al no acertarse a comprender la actitud de estos chavales y no tan chavales, aun considerándose su producción como artística, no cabe más que englobarlo en el saco de lo patológico. Se trata en sí de un mecanismo de defensa cultural, ya que al observarse el desarrollo de una alternativa creativa popular que prescinde de su integración en la cultura oficial y recalca este prescindir a través de una actuación ilegal, la explicación más recurrente es la de estar ante una actividad demente. En términos de Jean

---

cabezudo que se chuta un bote de *spray* (*graff junky*) (HYPE 1995).

Dubuffet, toda aquella expresión artística que no se ciñe a la adoptada por la convención colectiva del arte *cultural* parece inconcebible que lo intente alguien que esté en su sano juicio (Dubuffet 1970: 29-30). Lo que no es conformista sólo puede ser patológico y en este caso por partida doble, ya que no sólo se sale de la convención colectiva de arte, sino que además se da fuera del marco de los especialistas artísticos, por gente ajena al sistema convencional de formación y profesión artística.

Sin duda, esta concepción popular muy extendida de que el escritor de graffiti es un tipo excéntrico o cuyo comportamiento no atiende a razones sensatas tiene su reflejo en la construcción de una imagen "loca" del mundo del graffiti. Así, el escritor configura una serie de figuras caricaturescas en actitudes desbordadas y un barroquismo formal, lindante en ocasiones con lo psicodélico, como advertencia de su deseo en ser valorados como dementes, como desquiciados de pensamiento y obra. Esta visión alcanzaría su mayor extremo en su imagen como psicópatas criminales. En todo ello, además, fluye ese planteamiento de parodia de la cultura establecida oficialmente, en la aplicación de sus patrones conductuales y del rol de subversores del orden establecido. En este sentido, el escritor más que un loco es un *joker*, un bufón que aborda de modo desmedido la tarea de reventar las estructuras de pensamiento del sistema que le acoge, provocando su represión.

Hay que tener en cuenta que los escritores de graffiti no tienen relación directa alguna con las grafitomanías ni hay

396



ningún estudio que haya abordado la probabilidad de que su actividad les predisponga más que a otros individuos a ciertos procesos grafitómanos. Aunque, no estamos libres de considerar que por medio del graffiti se pueda llegar a un estado de alienación mental a causa de alguna neurosis o por accidentes, como fue el caso del "raro" de SLUG (Castleman 1987: 26).

No obstante, un caso tan conocido y emblemático como el del escritor o escritora newyorkina PRAY nos recuerda que los grafitómanos son susceptibles de integrarse dentro del mundo del graffiti de los cuerdos sin ningún problema y plantea, además, la sospecha de que la distinción entre *grafitero cuerdo* y *grafitero loco* sea tan improcedente como innecesaria. No olvidemos, de todos modos, que *«la frontera que separa las formas estrictamente patológicas de las artísticas es demasiado sutil y a veces inexistente en el caso de sujetos dotados artísticamente, [...]»* (Dorfles 1982: 55), aunque la cuestión de si la dotación artística se corresponde con la actividad grafitera no pueda en ningún caso darse por concluyente. Por otra parte, conforme a la función del graffiti como válvula de escape de una situación negativa, el graffiti constituye un medio terapéutico idóneo para algunos tipos de trastornos mentales a criterio de algunos psiquiatras (Science Digest 1974: 47-48). En este sentido, quizás el caso de PRAY debería más verse como una salida, de un reflote al medio social, que como un síntoma de la caída en el abismo de la locura.

Por tanto, estaríamos en este tipo de casos ante la concurrencia de dos líneas de acción principales. Una primera que se funda en la adopción por parte del graffiti de elementos sociales anómalos (grafitómanos), incluso como representantes ejemplares de un movimiento al que podrían ser ajenos, y una segunda que manifiesta una dinámica semejante de integración a la producida en el marco de los movimientos de vanguardia, entre cuyos seguidores se encontraban gran número de esquizoides y esquizofrénicos que rehuían toda imposición dogmática o académica (Escudero 1975: 18)<sup>48</sup>.

Sin embargo, a lo largo de mis contactos con escritores es recurrente que surja en las conversaciones el tema del sinsentido del graffiti y de las referencias a la locura. Hecho compartido en la recopilación documental de otros investigadores (Castleman 1987: 20, 26). Así, alguna vez aparece la locura como explicación del mantenimiento de la actividad grafitera y como característica propia de aquellos que hacen graffiti, sobre todo si su actitud es irresponsable. No obstante, estos comentarios parecen constituir una asunción del discurso social que observa el graffiti como una patología en la búsqueda de los escritores de

---

<sup>48</sup> Estas vinculación entre locura y arte de vanguardia fue sacada de sus casillas por la ideología nacionalsocialista. Esta asociación formal y mental sobrepasaba interesadamente la consideración de unos determinados caracteres plásticos -originados por un cambio de la percepción, estructuración y representación mental general de un mundo reformulado y su correspondiente concreción formal- como síntomas de una degeneración mental que se cebaba, curiosamente, en ciertos elementos sociales política y moralmente molestos e indeseables para la construcción de un nuevo mundo sin anomalías inquietantes. No es extraño que en nuestros días aún se puedan establecer ciertas maliciosas analogías entre las expograffiti de los 90 y la *Wanderausstellung "Entartete Kunst"* (Hofgarten, Munich, 1937).

respuestas al porqué de su afición al graffiti o su placer en el riesgo.

SUSO.- No conviene que haya comprensión social, porque no nos van a comprender. Ni la gente que pinta lo comprende. Si te pones a pensarlo, pues, te amargas y no sigues pintando. [...] Claro. Esto es algo que si lo piensa alguien que realmente que lo hace, pues no encuentra el porqué hace todo esto, se amarga y lo deja. ¡Es verdad!

(SUSO c.p. marzo 1996)

KOAS.- [...] Ya pintábamos yo y otra gente nueva que empezó a salir, que eran de Aluche: el ICE, el MORE y esos, que tenían entonces trece años y pintaban por su cuenta. Estaban locos<sup>49</sup>.

(KOAS c.p. mayo 1998)

KAMI.- Estoy convencido de que todos los que pintamos estamos medio locos, ¿sabes? Pero... No tiene sentido que hagamos esta movida. Hum...

(KAMI c.p. junio 1998)

Por otro lado, tenemos la locura como un estado emblemático de subversión, ligado al papel del *jester* o el *joker*, que socialmente asumiría el escritor de graffiti y cuya fuerza radica en su componente irracional y, por tanto, imprevisible e inesperado.

---

<sup>49</sup> Es curioso como, en otros momentos de su entrevista, KOAS etiqueta a Jean Dubuffet de punky, de loco y de clarividente por su actitud desviada, anticonvencional o contracultural, por su claridad de análisis y sus contradicciones (KOAS c.p. mayo 1998).

### 3.3. Epigramática de las piezas de graffiti

#### 3.3.1. Lenguas y retórica

En cuanto a las lenguas empleadas en la escena madrileña por escritores locales (no visitantes), tenemos sobre todo el castellano y el inglés, aunque se han observado algunos graffiti en árabe y en grafía árabe de autores afincados o muy posiblemente afincados. A esto se puede añadir el uso frecuente de formas jergales o argot o el puntual de una especie de *Spanglish*, además de fórmulas lingüísticas lúdicas. Esta característica es común a la práctica totalidad de tipologías, en especial del *graffiti cualificado* (Arias 1977: s.p.) y que se enlaza en el caso del *Hip Hop Graffiti* con su uso por las corrientes sub o contraculturales, pero que también suele ser compartido por el graffiti político o social, sobre todo en sus vertientes juveniles. No obstante, no debería sólo de hablarse del recurso de un argot léxico, sino también de la utilización de transgresiones gráficas o "*argots gráficos*" -como es este caso particular-, cuya constitución depende muy estrechamente de otros códigos gráficos como es el del cómic o el del cartel.

En general, la retórica de cualquier tipología de graffiti está muy sujeta a los condicionantes ambientales de ejecución. De

este modo, se acepta en principio que la economía escrituraria y la condensación conceptual se conviertan en un imperativo característico de toda aquel graffiti de exteriores, mientras que el de interiores se libere en principio de este condicionante reductivo. Esto responde al grado de exposición a la represión del acto grafitero desde la impresión de que el espacio público de la calle es el más controlado. Pero esta impresión general ha de corregirse, ya que correctamente la tensión o distensión de los graffiti no depende estrictamente de la ejecución en un espacio interior o exterior, sino a las condiciones de vigilancia y acción sancionadora sobre cada espacio en particular; aunque se admita en general que en los espacios exteriores el escritor durante su acción sea probablemente más fácilmente detectable y en los interiores se encuentre más resguardado.

Igualmente, también hay que valorar que en momentos de relajo o períodos de mayor tolerancia los textos o las imágenes del graffiti pueden recibir una mayor dedicación de sus autores (Arias 1977: s.p.) como puede evidenciarse en el paisaje urbano de localidades con gobiernos municipales de distinto signo político o con diferentes prioridades administrativas. Por tanto, la tendencia economicista (telegráfica, braquigráfica o taquigráfica) esta muy estrechamente relacionada con el grado de tensión furtiva del graffiti. La obligatoriedad de su ejecución rápida al realizarse en unas circunstancias en las que la probabilidad de ser sorprendido *in fraganti* es alta, condiciona esta característica lingüística.

En el caso economicista, las frases suelen ser simples y reducidas a lo básico: el sujeto, el verbo y algun complemento. En los casos extremos se adopta una expresión entre lo telegráfico, lo braquigráfico y lo taquigráfico, con la omisión de signos de puntuación o acentuación o con la elipsis de elementos que ayuden a comprender el mensaje, pero que se sustituyen por la contextualización espacial o temporal del graffiti. El ingenio del escritor, por tanto, se concentra en decir lo más con lo menos. El éxito de esas soluciones minimalistas conllevará su reproducción intensiva o constante hasta convertirlas en fórmulas tradicionales dentro del discurso grafitero, generándose lo que se calificaría como "tópicos" (Arias 1977: s.p.) No obstante, principalmente cuando los mensajes se firman -sea con pseudónimos o no, individualmente o como grupo-, se observa una búsqueda de expresiones originales; lo que no evita y hasta puede originar los paralelismos conceptuales. Una intención que incide en los mecanismos de captación del interés del espectador y que a menudo delatan su parentesco con el lenguaje propagandístico o publicitario por medio de la consigna o el *slogan*, a menudo rimado; delatando incluso la reproducción de estrategias, como la técnica del anuncio progresivo (Arias 1977: s.p.) o como el buzoneo de propaganda o el bombardeo cartelista.

No obstante, como podemos entender, la brevedad escrituraria o la condensación conceptual, aun siendo muy característico, no es determinante del graffiti y en concreto el *Hip Hop Graffiti* parece moverse en un intento de superación de este condicionante,

402

muy presente en su esfera, dado su carácter batallador. Incluso, cabe plantearse si no será la verborrea icónico-escrituraria de algunos escritores en un único acto un obstáculo más impuesto por los propios escritores para acrecentar el mérito de su acción, en ese afán de reto y superación que les caracteriza. Lo que si es evidente es que se trata de una imposición cultural, ya que responde a la generación de unos códigos de vinculación y autoafirmación subculturales.

Por otro lado, el graffiti como medio tiene unos límites que aun en los casos más favorables no impiden el desarrollo de una serie de mecanismos de conmutación o de anclaje del mensaje que tratan de superar esa natural concentración de sus expresiones. Dentro de éstos juega un papel muy relevante la inclusión de signos o dibujos esquemáticos, a menudo integrados en las palabras que componen el mensaje. De este modo, se advierte al lector de la correcta descodificación del mensaje, al ceñirlo a una determinada ideología o contexto. Igualmente, como sucede con el empleo de ciertas lenguas o alfabetos, el estilo caligráfico, la transgresión ortográfica, el color o los colores o los motivos decorativos empleados en un graffiti pueden participar de esa misma funcionalidad gracias a la generación de unos códigos gráficos comunitarios<sup>50</sup>. Así, tenemos que

---

<sup>50</sup> No hablemos ya de la propia dimensión semántica del graffiti. Cualquier técnica productiva tiene sus propias propiedades semánticas (Gubern 1987: 109-111) y el graffiti tanto como medio manual, caligráfico, como por ser un medio no institucionalizado de expresión y comunicación dota a sus productos de un valor simbólico adicional. Incluso, el verdadero peso de la significación de un graffiti está más que en su mensaje en su propia entidad de medio, constituyendo ya de por sí el graffiti un mensaje. De este modo, los agentes que se sirven del graffiti como medio enfatizan con su uso sus objetivos subversivos o hacen manifiesto su descontento, espontaneidad o autonomía de una manera consciente o

especialmente la caligrafía implica un valor añadido de significancia al vincularse ciertos tipos con ciertas ideologías o formas de entender la vida. El uso de una caligrafía germánica, runiforme o goticista puede advertir una contextualización neonazi o arcaizante; el uso de caligrafías angulosas o de trazos quebrados, como representaciones visuales de una gestualidad agresiva, propia del *Heavy*, el *Punk* o el movimiento *Okupa*, una contextualización antisocial, contracultural, combativa o libertaria; una caligrafía redondeada y cursiva con reminiscencias escolares, una contextualización literaria, hedonista, femenina u homosexual; etc. A esto se junta la transgresión de convenciones, normas y reglamentos que acompaña y define al graffiti incluye la transgresión lingüística (Varnedoe 1991: 99), alterándose tanto la fonética y la ortografía entendida académicamente como correcta<sup>51</sup>. Incluso, esta violentación de las pautas de conducta informativa, fijadas por la oficialidad de una sociedad no atañe sólo al uso de escrituras no canónicas, sino que se extiende a la apropiación indebida del espacio y el tipo de textos transmitidos (Gimeno 1997: 14). Por su parte, el empleo del color está influido por asociaciones emblemáticas con los movimientos políticos o sociales. Incluso, fuera del simbolismo ideológico encontraríamos asociaciones culturales, aunque habría que tener siempre presente el valor

---

inconsciente.

<sup>51</sup> Francisco M. Gimeno Blay advierte a este respecto que si bien hoy en día la alteración ortográfica es una acción consciente, suele ser frecuente encontrarse con autores semianalfabetos, que introducirían elementos orales o coloquiales en el registro escrito (Gimeno 1997: 17). No obstante, ha de presuponerse en todo caso que las transgresiones ortográficas de los escritores de *Hip Hop Graffiti* son actos de provocación voluntarios, al menos al escribir en su lengua vernácula.



relativo del simbolismo, sobre todo sociocultural frente al natural, según épocas y contextos (Gubern 1987: 105). Sin embargo, la escritura de un graffiti hiphopero con uno u otro color no se determina principalmente por cuestiones simbólicas, sino en primer lugar por la prestancia y esta a su vez, por la visualización, con el recurso del contraste y el ritmo como elementos configuradores, así como por el gusto estético del escritor y, si acaso, de las modas.

En general y compartido con la gran mayoría de las tipologías, en su vertiente textual se observa el frecuente uso de tropos (metonimia, catacresis, metáfora, hipérbole, sinécdoque, elipsis, etc.), con el recurso a distintos tipos de códigos o lenguajes, que dependiendo de su fortuna se reproducen y divulgan. Este gusto por la creatividad lingüística entronca con el componente lúdico de esta actividad. No obstante, frente a otro tipo de discursos, la originalidad no se ve incentivada por la necesidad de superar la censura verbal, como podría ser a un nivel coloquial no clandestino. De este modo, raro es ver perífrasis o metáforas eufemísticas, a menos que sea con un sentido irónico. Aunque, por otra parte, la misma liberalidad discursiva genera el imperativo de servirse de toda figuración sucia posible, en pos de la contundencia de la recepción. También, aparece como un fuerte condicionante el impulso lúdico, fomentando toda una amplia muestra de juegos de palabras, donde en muchos casos juega un papel sustancial la fonética o la gráfica.

Por otra parte, el mismo sentido lúdico que desemboca en una tendencia iconoclasta afecta a las imágenes que transmite el texto. De este modo, esta tendencia no sólo se refiere al ataque desacralizador de los símbolos culturales, sino de los mismos lenguajes que son proyecciones del sistema. Consiguientemente, nos encontramos con la asimilación paródica del lenguaje publicitario o del lenguaje político o la negación de cualquier código lingüístico puesto por medio. En este sentido, cabe señalar la intrusión en espacios discursivos "ajenos", con la interferencia en otros códigos, como los murales, los carteles o las señalizaciones (fs. 34, 107-108, 294-295, 342-343 y 364-366).

Finalmente, a través de las prospecciones y catas realizadas se recopilaron numerosos signos y símbolos, que tanto acompañaban o se insertaban en iconos, siglas, palabras o frases como aparecían de modo independiente. Por lo general consisten en distintivos subculturales o pertenecen a la esfera de lo político o de lo social. Puede afirmarse también que las tendencias criptográficas se concentran más en la génesis de signos que en la alteración del significado de las palabras. Incluso, podría decirse que el cripticismo de estos graffiti es consecuente con el frenesí creativo gráfico de individuos o grupos y que el conocimiento del significado exacto de tal o cual grafismo con gran probabilidad no traspase el umbral de lo culturalmente marginal.

### 3.3.2. Epigrafía

En las piezas de *Hip Hop Graffiti* se insertan junto a las figuras y los elementos decorativos distintos tipos de elementos textuales aparte de lo que es en sí el motivo gráfico. En éstos pueden distinguirse las firmas, las dedicatorias, las dataciones y los topónimos, los epigramas, los textos y los signos, característica que se confirma en el caso particular del *Hip Hop Graffiti* vallecano y madrileño.

### 3.3.2.1. La firma

Frecuentemente la pieza va firmada por su autor o autores, de una a varias veces. La firma puede ir sola o precedida de las preposiciones: *por*, *de*, *for* o *by*. También, puede emplearse fórmulas tales como «*creation by*» o, con ribetes industriales o empresariales, «*produced by*» o el nombre del escritor o el grupo seguido de «*productions*», «*company*» o «*Co.*», «*factory*», «*enterprise*» o «*Inc.*». Igualmente, puede ir acompañada con un mensaje o comentario.

Se puede situar dentro o fuera de los motivos de la pieza. Incluso, puede insertarse sobre un cartelito o plaquita, que acompaña al motivo principal o se integra de modo ingenioso entre los objetos de una escena. En ocasiones, éste se coloca con una clara intención ilusionista. Una fórmula que recuerda el recurso extendido entre los pintores barrocos españoles y venecianos de insertar en sus cuadros un papel caído, adherido o clavado a modo de trampantojo. Se ha observado que inicialmente entre los primitivos grafiteros de Entrevías e, incluso, de Numancia y Portazgo proliferaba hasta 1991 ó 1992 la fórmula de dibujar una especie de placa (fs. 76, 93 y 94) o un cartelito a modo de pellejo o pañuelo estirado y clavado por sus esquinas (fs. 76, 81 y 108) o alguna fórmula intermedia (f. 106). No obstante, este recurso tiene su más directa influencia en otro elemento propio del discurso mural: los carteles publicitarios. De esta forma, el

408

cartel va perdiendo su trazado rígido, asimilando las características texturales del papel (fs. 125, 128, 199) o del papel y el pergamino desen rollado (fs. 82, 93, 96, 114, 124 y 306). También, este elemento puede integrarse en la composición figurativa de la pieza. Así, en una pieza de MEGAROCK es una figura la encargada de sostener con su mano un papel con su firma (f. 57). Un recurso integrador que se reproduce en otras obras de un modo bastante original (fs. 304-305) y que hubo de introducirse tempranamente, durante el último tercio de los 80. Indudablemente, la buena fortuna de este recurso ha permitido su vigencia hasta hoy (fs. 329, 365, 368, 381, 384).

También puede usarse el recurso de poner la firma dentro de una nube o forma semeja exenta del motivo central (fs. 41, 129, 135, 137, 213, 252, 308, 365, 367 y 395)<sup>52</sup>, de un manchón también exento (f. 139)<sup>53</sup> o de un bocadillo que suele apoyarse en una figura (fs. 233, 272 y 380) o de modo excepcional en la representación de agujeros de luz (fs. 25 ó 41) o de un estrato parietal descubierto por un desconchado del revestimiento (f. 259).

---

<sup>52</sup> Aparte de la utilidad como apoyos a la comunicación, estas formas nebulosas o gaseosas nos remiten en su valor simbólico a la dimensión onírica o mágica del mundo del graffiti y de las piezas de graffiti como elementos urbanos que surgen aparentemente de la nada.

<sup>53</sup> En este caso, la referencialidad tautológica a un mundo donde la actividad gráfica es primordial es evidente.

### 3.3.2.2. La dedicatoria

En ocasiones las piezas se dedican a una o más personas por diversos motivos:

- a) **Afecto:**<sup>a</sup> compañeros de grupo, amigos, familiares o a su pareja sentimental.
- b) **Cortesía:** como muestra de agradecimiento a algún escritor o grupo por permitir pintar en su territorio o de homenaje o admiración a otro escritor.
- c) **Ironía:** se dirige a un personaje extraño, con una intención humorística. Por ejemplo:

*PARA TODOS LOS DEL PARKE Y A JESUKRISTO (JAS),  
etc.*

En determinados casos, más que una dedicatoria puede constituir una advertencia. Por ejemplo:

*TO: DAVINIA XZEN ZLH Y AL JAS IMITACION (JAS),  
etc.*

La dedicatoria normalmente es cerrada, pero en ocasiones suele quedar abierta. Por ejemplo:

*...Y PA TODO EL COLEGA KE SE ME OLVIDE (VAB);  
...Y YO QUE SE (SCRAN),  
... Y DEMAS GENTUZA! (JEIS), etc.*

En otras ocasiones, aunque exista una fórmula dedicatoria ésta no se destina a nadie en especial. En este caso, esa

pseudodedicatoria se reviste de cierto sentido pasota e irónico.

Por ejemplo:

JAS' TO: ..... QUE + DA (JAS).

En otros casos, no sólo se dedica ampliamente la pieza, sino que se hace una mención especial. Por ejemplo:

"A TODAS LAS MUJERES

QUE ESTEN BUENAS DE

ESTE PRECIOSO MUNDO

ESPECIALMENTE A TI... LAURA." (MR°HEY)

±XW ->: EN EXPECIAL; MARIO Y SUSI.

CERDA, MANOLO, XANDRA, SUSI(D)

FLEKY, RUEDA, XAR, XEKERA, AGUX,

ELENA, MY ABUELA, MY VIEJO, NOE,

DAVID, PACO, LAURA, TODA LA PONCE

LA GORDA DE MY JEFA, ENTREVIAX, LAVAPIEX

A MYX TIOX QUE YEGO TARDE... (XOWE y DYE).

De este modo, aunque la dedicatoria mantiene una estructura tipo desde sus orígenes newyorkinos, que es transmitida a Europa con adaptaciones exclusivamente léxicas, sin embargo no se establece de un modo reducido, estando abierta a multitud de variantes. Su enunciado básico contiene el nombre de a quienes se dedica la pieza, precedido con una preposición: para (o pa), a, to, two ó 2 (numeral que fonéticamente funciona como preposición), for, four ó 4 (numeral que fonéticamente funciona como preposición, también empleado como preposición agente) o una

fórmula («dedica a», «dedico a», «dedíko a», «dedikada a», etc.), seguidas o no de dos puntos. También en un sentido más íntimo y bipersonal, se acude al uso del signo x o, por economía, con los dos puntos siguiendo al nombre del autor. En ocasiones, se cierra con una despedida o algún otro tipo de epigrama. El nombre de los dedicantes puede aparecer en su encabezado u omitirse, al sobrentenderse con la firma o al constituir el motivo gráfico de la pieza.

Generalmente el nombre de los dedicados va o en el margen inferior o en los laterales preferentemente. En otros casos se inserta dentro de las letras de la pieza en vez de en su entorno. También, en vez de constituir un texto independiente, se convierte en una prolongación de la firma, formando una unidad textual.



### 3.3.2.3. Las dataciones y los topónimos

Las dataciones no suelen ser habituales y a lo sumo se quedan en la cita del año, con la cifra entera o los dos últimos dígitos. En ocasiones, su aparición responde a lo relevante de la realización de la pieza y con objeto de dar fe de una estancia, en cuyo caso se llega a citar día del mes, mes y año. Lo que es habitual en grupos o escritores visitantes o por una intención conmemorativa.

Los topónimos indican la procedencia o procedencias de los componentes de un grupo o de un escritor a título individual. También sirven para los grupos y escritores locales como profesión de afecto hacia su barrio o ciudad. Por ejemplo:

Alkorkón o Alkorcao, Barcelona, Barna o BCN, Fuenlabrada, Fuenlabanda o Fuenlabraga, Ibiza, Kampamento, Karavanchel, Kordoba, Koslada, Lavapiex, Madrid o Madriz, Móstoles, Murzia, Oporto, Plaza Eliztica, San Blas, Torrejone, Usera, Vicálvaro o Vicalvarock, Villaverde, Villaverde Bajo, etc.

Entre los ejemplos vallecanos tenemos:

El monograma vallekano (circulado o no), las siglas VK, Vallecas, Vallekas, Vallelkas, Vallekkas, Valle Kas, Valle del Kas, Valle del Kaos o El Valle, Entrevías o Entreviax, Fontarrón, Pozo o El Pozo, etc.

### 3.3.2.4. Los epigramas

El epigrama es una composición breve (una frase) que expresa un pensamiento del autor y que en ocasiones presenta un indiscutible valor literario y diferentes acentos que van desde la ingenuidad al sarcasmo. No es rara su incorporación a las piezas, incluso en boca de algún personaje dibujado (como el bocadillo de una viñeta de cómic). Pero, aunque su uso está muy extendido y alcanza un elevado desarrollo, no es imprescindible su inclusión.

Atendiendo a las observaciones realizadas, pueden destacarse los siguientes subtipos:

1) **Saludo o despedida:** Se dirige al lector o una persona determinada. Va suelto, aunque pueden integrarse en la dedicatoria. Por ejemplo:

SALUDOS A TODA LA PANDA Y A TI DAVINIA (JAS),  
DEL: XZEN: ZLH JAS VK Y LA MAFIA ADIOS (XZEN).

Uno de los saludos más usuales es el dirigido por el autor a su madre<sup>54</sup>.

2) **Epigrama abierto o participativo:** Generalmente es netamente escriturario, independiente de cualquier imagen. Responde a unos motivos

---

<sup>54</sup> Esta costumbre parece haber sido popularizada por LEE, quien acompañaba sus piezas con un «Hi Mom!», «For Mom» o «Mom» (Castleman 1987: 50; Chalfant y Prigoff 1995: 14-15) y realizó numerosas piezas con el motivo de MOM [mamá], al igual que KID PANAMA o SEEN (Cooper y Chalfant 1991: 92-93).

muy específicos y su confección requiere de la colaboración del espectador o de un espectador en especial, al que se destina el mensaje soterradamente. Normalmente se relaciona con el graffiti amoroso o el enunciado de una pregunta. Por ejemplo:

Firma del escritor X más la fórmula «y ... ?»,  
a rellenar por la posible pareja; etc.

3) **Epigrama enfático:** Es el más frecuente. Recalca el mérito o la calidad generalmente del escritor, aunque también puede centrarse en el comentario de la pieza o de la acción. Por ejemplo:

VAB, JODEOS (VAB),  
Y POR EL CULO OS DAN.. (PAKO),  
DEMOSTRADO LOS MEJORES (VAMP),  
CZB DESTROIT TRAINS [sic= destroys it] (CZB),  
CZBOMBER / CZBASTARD (CZB),  
¡¡LOS PUÑETEROS REYES DEL MAMBO!! (JABO),  
JEIS LA MALA INLUENCIA (JEIS),  
KON DOS COJONES (SET),  
ACCION TOXICA (MAFIA 31) (PSC),  
LOS MAS POLLUDOS DE VICALVARO Y VILLAVERDE BAJO<sup>55</sup> (THAX  
y FANER),  
¡¡ MAMA ESTA!! (sin determinar),  
¡COMO PEGA EL LORENZO! (s.d.),  
etc.

O también incide chulescamente en la constancia, la reincidencia o la alevosía y nocturnidad del autor o autores. Por ejemplo:

---

<sup>55</sup> Por polludo puede entenderse a aquella persona que es astuta o igualmente inexperta o torpe. Sin embargo, el sentido que se confiere a esta palabra nos advierte de que su étimo es poya y no pollo. De este modo, polludo [poyudo] es aquel que ostenta unos atributos viriles de considerable tamaño, que, sintomática o simbólicamente, se estima directamente proporcional a la hombría o el valor personal de su portador.

LA TRADIZION CONTINUA... (LERAS),  
 Y OTRA VEZ... DANDOLES BIEN A LOS CABRONES (KAMI),  
 CONTROLANDO EL COTARRO LAS PUTAS CERILLAS<sup>56</sup> (NAFA),  
 HEY! HEY! HEY! YAZ TAMOZ OTRA VEZ AQUI... (31 CLAN),  
 ASH STRIKES BACK (ASH),  
 UFO INVASION [con el dibujo de platillos volantes] (UFO),  
 WANTED! (s.d.),  
 ¡DE MANIOBRA! (DYE),  
 MOST WANTED (SEM),  
 ¡¡PANORAMIX!! EN LA NOCHE (EUONE),  
 OTHER TRAIN PLEASE (BARS),  
 ERRE QUE ERRE QUE ERRE (s.d.), etc.

En otros casos menores, tiene un acento disculpatorio que refuerza con humor la alta autoconsideración del autor o el valor del acto y su intencionalidad por encima del resultado material. Por ejemplo:

HA SIDO ALGO IMPROVISADO (s.d.), etc.

4) **Epigrama de aviso o advertencia:** Anuncia, con énfasis, una próxima acción, superior a la última realizada con éxito. Tiene un ligero cariz de reto, pero no se dirige a un contrario. También sirven de mecanismo de protección interna, marcando a aquellos escritores que destaquen por pisar o guarrear los graffiti de otros o por ser confidentes policiales<sup>57</sup>. Por ejemplo:

¡VAMOS A PINTAR EL AVE! (s.d.), etc.

<sup>56</sup> Se desconoce el significado concreto de la expresión «las putas cerillas», pero debe de tratarse de una autodenominación enfática.

<sup>57</sup> En este caso, en el contexto newyorkino se generó la creación de un nombre específico para llamar a esta clase de escritores: HOT 110 (Castleman 1987: 52). Sin que quede clara la etimología de este sobrenombre de escarnio, se emplea a modo de nombre genérico, unificando en un tipo la imagen del escritor malicioso.

5) **Epigrama de reto:** Incita al espectador o a un tercero a actuar contra el escritor. Generalmente se dirige contra símbolos de la autoridad o a los perjudicados. En una lectura secundaria tiene un sentido enfático. Por ejemplo:

HELLO COPS TRY TO CACTH ME !! [sic= catch] (REZY),  
PAK FUCK THE POLICE (PAK),  
A LIMPIAR<sup>58</sup> (SHA), etc.

También, incluye aquellas frases que invitan deportivamente a superar o animan a emular al autor, dirigidas a otro escritor que implícitamente se supone inferior o capaz de igualarle.

JUST DO IT (TIH), etc.

6) **Epigrama reivindicativo o de advertencia:** Se dirige contra otro escritor, exigiéndole explicaciones y una satisfacción por pisar, dañar o falsificar la firma o pieza de uno mismo, de su grupo o de un escritor amigo o conocido y respetado. Por ejemplo:

MARICONA DA LA CARA Y NO TACHES PUTA (MOSTER),  
NO FALSIFIQUES NI HAGAS TONTERIAS / NAZI VAS A MORIR  
(LODEN), etc.

En algunos casos con éste se declara imperativamente la expulsión del intruso. Así, se sobrepinta sobre la pieza de aquel escritor o grupo que no ha respetado los derechos de uso sobre un determinado soporte, bien por desconocimiento o injerencia consciente. Por ejemplo:

---

<sup>58</sup> Reinterpretación burlona del "grito de guerra" de Joaquín Prat («¡A jugar!»), presentador del concurso televisivo El Precio Justo (TVE).

OUT OF HERE (COCLE LOCO), etc.

En otros se emplea con objeto de negar la pertenencia a un grupo, con un sentido ostracista. Generalmente se trata de una contrapintada. Por ejemplo:

FANE (NO ES) SVK (s.d.), etc.

7) **Epigrama apotropaico o protector** <sup>59</sup>: Su intención es abortar cualquier intento de pisado o tachadura. Por ejemplo:

TOY NO JODAS QUE TE JODO (MROK),  
NO COPIES TOY "BKC" ENTREVIAS (RUEDA),  
"MUCHO" RESPETO (ZNP), etc.

8) **Epigrama de reserva**: Es funcional y no manifiesta pensamientos verdaderamente personales. Precede a la ejecución de la pieza o se coloca junto a una pieza marcada, inconclusa o a sustituir. Suele representar un refuerzo público de un derecho de acción de un escritor o un grupo sobre una superficie, asentado por su uso frecuente. Por ejemplo:

---

<sup>59</sup> Quisiera destacar como ejemplo emblemático de epigrama apotropaico, aunque sea propio del graffiti chicano y por tanto ajeno al contexto español, la fórmula «con sapos», también habitualmente escrita abreviadamente como «C/S» o «C-S». Esta se pone junto al nombre de una persona, de un grupo, de un barrio o de un graffiti amoroso con objeto de protegerlo de cualquier tipo de agresión, lo que implica el conocimiento y aceptación de su significado por quienes grafitean y no sólo por ellos. No obstante, en este caso no sólo juega un papel importante el significado del graffiti, sino el poder prácticamente mágico con el que se dota (Grider 1975: 132-142).

En este sentido, cabe mantener la posibilidad de que en nuestra cultura aún esté latente ese sentido mágico. Más claramente resulte esto en el caso de la firma o en el caso del graffiti amoroso, donde quizás la *damnatio* de nombres tenga un talante de tal índole. En este aspecto, la gestualidad, como exponente de la individualidad, tendría un peso fundamental en la concesión de un valor animista a la firma, que interrelacione el signo de la persona con la persona misma (Gómez 1995: 18).

RESERBADO CZB,  
ZONA NUESTRA, etc.

Excepcionalmente se marca para un grupo o escritor invitado por los usuarios habituales de la superficie. Por ejemplo:

RESERBADO A LOS RJC, etc.

9) **Epigrama desiderativo:** Expresa un deseo bueno o malo del escritor dirigido a una persona determinada o al espectador. En algunos casos suele formar parte de una dedicatoria, sobre todo en los agradecimientos y las habituales felicitaciones de cumpleaños. Por ejemplo:

PARA COKY, PONTE GÜENO (TOE y ATH),  
FELIZ CUMPLEAÑOS FLAVIA 20 (SUSO 33), etc.

10) **Epigrama vitalista:** Comunica un mensaje de corte hedonista, que incide en las bondades y placeres de la vida y en el aprovechamiento máximo de ésta. En ocasiones, adopta un carácter ligeramente provocativo, sobre todo en su vinculación con lo sexual. Por ejemplo:

CARPE DIEM<sup>60</sup> (MANY),  
SEXO X LA KARA<sup>61</sup> (S.d.),  
¡¡VIVAN LAS TETAS GORDAS!! (MORSE),  
VIBRACIONES POSITIVAS... AH! BMW... (MORSE, MAST y SORE),  
"QUE SIGA LA JUERGA": XBKACHONDOS: (BASEM), etc.

---

<sup>60</sup> Locución latina que significa «aprovecha el día presente», empleada con el fin de exhortar al goce de la vida. Es ampliamente conocida entre jóvenes que han cursado asignaturas literarias durante la enseñanza secundaria.

<sup>61</sup> Esta frase se basa en el popularmente conocido lema vallekano: «Vallekas por la Kara».

11) **Epigrama jocoso:** Es una expresión de tono gracioso, que se mueve en el ámbito de los escritores a modo de guiños. A través de ella el autor se ríe de sí mismo o de otro escritor, de su estilo o de las imágenes representadas. Por otra parte, recalca la función social del escritor que busca servir con su obra al deleite del público y evidencia su deseo de estar cualitativamente a la altura de su juicio. Este tipo de epigramas, en concreto los que inciden en los errores propios (más propios de una actitud clownesca que del *joker* o el *jester*), llamaron ya la atención de Henry Chalfant y Martha Cooper (Cooper y Chalfant 1991: 38), aunque ya fueron registrados por Craig Castleman (Castleman 1987: 48).

En algunos casos se enuncia de modo autocrítico contra la propia obra o desde la colaboración de personas allegadas, con las que hay confianza. Hay ejemplos magníficos en piezas inacabadas, abandonadas, con las que el autor no está satisfecho o piensa que en algún otro va a suscitar disgusto:

*FOTOS NO! ZENSURADO POR LOCURA (OAK),  
TACHENLO. POR FAVOR PINTENLO (SEKA),  
SOY FRUTERO QUE ESPERABAS (JAS),  
SIN BOCETO NI GANAS (MANY),  
LA GENA ESTA SERBIDA<sup>62</sup> (JAS), etc.*

En ocasiones, adopta un talante provocativo hacia el espectador o hacia los compañeros, para eludir posibles críticas. Por ejemplo:

*SI NO TE GUSTA ME LA PELAS<sup>63</sup> (s.d.),*

---

<sup>62</sup> Se entiende por *gena* aquella pieza inacabada o chapucera. Lo opuesto a una quemadura o una salida. Proviene de la forma inglesa *generic* (Chalfant y Prigoff 1995: 12). Por lo demás, esta frase constituye un juego que reintrepeta humorísticamente la conocida expresión «la cena esta servida».



TODOS SOYS CULPABLES DE ESTAS KKS (JAS),  
MAS GUARRA QUE TU VIEJA (s.d.), etc.

En otras situaciones, el escritor de la crítica no es el autor de la pieza e, incluso, no existe ningún vínculo de amistad entre ellos. En este caso, es más fácil que aparezcan formas más bruscas y soeces, rubricadas por tachaduras, cruces o garabatos, que en ciertas situaciones ocultan rivalidades:

SIN NOMBRE (s.d.),  
OUT!! (s.d.),  
GENARO ASQUEROSO<sup>64</sup> (s.d.),  
TOY (s.d.),  
KE MIERDA DE [...] (s.d.), etc.

12) **Epigrama irónico:** Es una variante del tipo anterior, con una carga más descarada y focalizada por el autor hacia el mundo exterior. En ocasiones, alcanza un notable grado de cinismo y provocación hacia el espectador. Por ejemplo:

BUBA NO A SIDO (BUBA),  
LA VIDA ES ASI (s.d.),  
BIBA IO I MY KULTURRA JASONE (JAS),  
MI MAMA ME MIMA (s.d.),  
PERDONA MAMA... (JAS), etc.

De modo extensivo, ya de por sí todos los tipos de epigramas con transgresiones ortográficas presentarían un componente irónico, al ser

---

<sup>63</sup> Se entiende por *pelarla* el descubrir el glándulo del pene y por extensión ejecutar una masturbación. Por otro lado, ésta puede emparentarse con otra expresión: «*pelar la pava*», con un sentido similar. Culturalmente, este acto representa una humillación para quien ejecuta la acción sobre otra persona. Con esta intención se enuncia.

<sup>64</sup> Se entiende por *genaro* a aquel que hace genas, un *toy* chapucero.

violaciones conscientes de unas normas académicas preestablecida socialmente.

13) **Epigrama provocativo:** Dada su carga semántica, prima en la confección de su transgresión el deseo de producir una reacción en el espectador de animadversión o repulsa. Normalmente se acompaña por una imagen que incide y refuerza dicha intencionalidad. Por sistema, se suele acudir al terreno de la obscenidad sexual o a lo *gore*. Por ejemplo:

*SOPA DE POYA'S (s.d.),  
DO YOU WANNA A PIECE OF THIS BRAIN (INCA), etc.*

14) **Epigrama ideológico:** Manifiesta el credo o las opiniones políticas o religiosas de las que es partícipe el escritor a título personal o del grupo. Por ejemplo:

*NO HAY NOCHE SIN DIA NI LIBERTAD SIN ANARQUIA (JD),  
LA REVOLUCION ESTA AQUI (con un emblema comunista) (MBC),  
TOLERANCIA EN EL MUNDO (SIZE, SUSO y SPI),  
NO MORE FASCISM (s.d.),  
BUSKA TU KAMINO EN LA LUZ (D.T.P.), etc.*

En algunos casos, son lemas exclusivos del movimiento *Hip Hop*, ampliamente divulgados en el mundo del graffiti, como por ejemplo:

*PAZ AMOR UNIDAD (GLUB),  
NO LIMITS TO FAME (s.d.), etc.*

15) **Epigrama de denuncia social:** Se dirige a título individual contra los poderes o las instituciones públicas y pone en tela de juicio su integridad así como su operatividad y eficacia. Por ejemplo:

INJUSTICIAS. EL LARGO BRAZO DE LA LEY ESCONDE UN AS  
(RICKY), etc.

16) **Epigrama derivado de los mass media:** Principalmente procede de la TV. Su uso es puntual, ya que sigue su puesta en moda por la retransmisión de algún acontecimiento público o la emisión de algún anuncio, programa o película que lo divulga. Adopta una significación peculiar por su nueva contextualización, con cierto toque humorístico e, incluso, con una latente intención subversiva en el uso del lenguaje publicitario y de los medios. Por ejemplo:

DIOS MIO ESTO ES UN INFIERNO!!<sup>65</sup> (ARBE),  
SHAK: LA ESENCIA SALVAJE<sup>66</sup> (SHAK),  
DESDE BARNA CON AMOR<sup>67</sup> (ABEL),  
FRENTE JUDAICO POPULAR<sup>68</sup> (JEIS),  
SUCEDIO-EN-MADRIZ-1995-JA.<sup>69</sup> (s.d.),  
¡THE RADIKAL ANIMAL KOMPANY PIG POSSESION. (RUBEN, MAT,  
SAGA y POW),  
LOS AUTHENTICOS Y ORIGINALES "ABC STYLE" "OTRO GRUPO  
MALO QUE PINTA PAREDES" -PRESENTA- LOS FUNKTASTICOS  
ANOTHER BAD CREW 96 (MAST y SORE), etc.

---

<sup>65</sup> Frase popularizada por el actor Santiago Urrialde en su caracterización como Rambo, personaje cinematográfico (*Rambo: First Blood Part II*, George Pan Comastos, 1985), en el programa televisivo Esta noche cruzamos el Mississippi de Tele 5 (1995-96).

<sup>66</sup> Es una alusión general a los slogans publicitarios de colonias y perfumes.

<sup>67</sup> Frase basada en el título de la película Desde Rusia con amor (*From Russia with Love*, Terence Young, 1964), protagonizada por el personaje literario James Bond, creado por Ian Fleming.

<sup>68</sup> Alude a un grupo ficticio de resistencia al dominio imperial romano mencionado en la película La vida de Bryan (*Monty Python's life of Brian*, Terry Jones, 1979).

<sup>69</sup> Alude al título de un programa televisivo de sucesos de Telemadrid, Sucedio en Madrid (1993-1996).

17) **Epigrama referente al mundo del graffiti y al Hip Hop.** En algún caso podría interpretarse como un auténtico lema. En algún otro, puede consistir en rimas o fragmentos de rimas raperas. Por ejemplo:

SI PINTAR ES UN CRIMEN QUE DIOS NOS PERDONE (NEM),  
SI PINTAR ES UN DELITO QUE DIOS NOS PERDONE (s.d.)<sup>70</sup>,  
AEROSOL Y ;;MADNESS!! (ASH),  
AEROSOL ART (AGDM e IVAN),  
THE HIP HOP DON'T STOP (s.d.),  
HIP HOP ONE (VAMP),  
SKATE OR DIE (PATINA O MUERE) (s.d.),  
VIVA EL RAP (s.d.),  
ARTEFIMEROROE31 (ROE), etc.

18) **Epigrama suburbial:** Hace referencia a la vida en los barrios periféricos, con un indiscutible sabor y regusto por lo marginal, el lumpen, el gueto. Es habitual de esa corriente denominada *Gansta Graffiti*. Por ejemplo:

----- LA NUEVA EMBAJADA CRIMINAL --(JOB)--  
...TALENTO URBANO... (TCB),  
CODE DE LA RUE (MANY),  
LA LEY DE LA CALLE... (RPS), etc.

19) **Epigrama toponímico:** Enuncia un pensamiento vinculado a una localidad o barrio. En algunos casos sirve como muestra del ingenio de algunos escritores que juegan con la modificación fonética de una forma

---

<sup>70</sup> La transmisión de lemas procedentes del graffiti newyorkino es, en este caso particular, evidente:

GRAFFITTI IS A ART AND IF ART IS A CRIME, LET GOD FOR-GIVE ALL  
(LEE, 1981) (Chalfant y Prigoff 1995: 14),  
IF GRAFITTI IS A CRIME, LET GOD FORGIVE US (CHICO, 1986) (VV.AA.  
1990: 79), etc.

generalmente conocida y la consiguiente alteración conceptual, en ocasiones con resultados cómicos. Por ejemplo:

VALLEKAS POR LA KARA (s.d.)  
VALLELKAS BY THE FACE (s.d.)  
BARRIO POTENTE VK (s.d.),  
VALLE DEL KAOS<sup>71</sup> (MATHE),  
VALLE DEL JAS<sup>72</sup> (JAS), etc.

20) **Epigrama aforístico:** Expresa una máxima o un consejo con intención moralizante o doctrinal. Por ejemplo:

SI NO PUDISTE COMUNICAR CON TUS PADRES, INTENTA HACERLO  
CON TUS HIJOS... (RAFITA),  
SI ELLOS TE AGOBIAN SE TU SU PESADILLA (S.d.), etc.

21) **Epigrama lírico:** Adquiere un aspecto versificado. Puede ser original o no. Por ejemplo:

SE SUCEDEN TODOS LOS ENIGMAS Y SOPORTAN AL SUMERGIDO  
SUEÑO... (s.d.), etc.

22) **Epigrama interpersonal:** Lo enuncia el escritor a un determinado receptor, atendiendo a unas claves personales y una actitud confidencial. Puede incluirse dentro de los criptogramas por revestirse de cierto aire sibilino, aunque en ocasiones no se observa una clara intención hermética, aproximándose al subtipo lírico. Por ejemplo:

---

<sup>71</sup> Variante del topónimo «Valle del Kas».

<sup>72</sup> Ídem.

DESDE LO ALTO DIVISANDO EL SENDERO DEL QUE FUE MI  
VERDUGO. ROZA EL 96... DISFRUTA Y DESEA QUE DISFRUTEN  
(RAFITA), etc.

23) **Epigrama criptico:** Resulta intencionadamente indescifrable para el lector que no está al tanto de sus claves, impidiendo su correcta decodificación. Generalmente es intergrupar o interpersonal y exponente de la generación de una jerga restringida o muy restringida. Por ejemplo:

MUERTE A LOS ORSIDOS (REK y ROB),  
MIRA LA PECERA (JEIS),  
¡¡TENGO INSOMNIO!! (TCB), etc.

En muy determinados casos, puede establecerse una vinculación con el nombre de un grupo o un escritor, pudiendo considerarse como un mote de éste. Por ejemplo:

KARDOS KRUDOS (KR2),  
LOS "Z" (XZEN),  
LOS GATOS GORDOS (31 CLAN), etc.

### 3.3.2.5. Los textos

Algunas piezas presentan generalmente textos compuestos por varias frases y en un párrafo que explican, describen o acotan la escena representada. En general, se emparentan con los títulos de crédito del cine o los carteles del cine mudo, los bocadillos, cartuchos, letreros o comentarios narrativos del cómic y los elementos textuales, constitutivos de los anuncios publicitarios. También pueden constituir auténticas arengas a la acción cívica o sermones críticos, ligados al *hardcore*.

#### 3.3.2.6. Los signos

Son los mismos que habitualmente forman parte del diseño de las firmas y que abordaremos más adelante, al tratar la firma en su autonomía y como género independiente y principal del *Hip Hop Graffiti*.



### 3.4. El enmarcado

En el graffiti se percibe el poderoso influjo de la convención occidental del encuadre y que determina medios como la pintura, el cómic, la fotografía, el cine o la televisión. Este convencionalismo se refuerza con su implantación sobre un paisaje urbano donde las estructuras cuadrangulares y las rectas modulan principalmente sus formas (muros, losas, ventanas, paneles y carteles, cajas de vagones, de furgonetas, etc.) No obstante, es frecuente que figuras o letras se salgan a lo ancho y largo del marco y rompan la concepción estática del espacio que éste establece. Pero, en toda esta desmesura o violación de barreras se fija un límite que se centra en los mismos motivos: el contorneado. Mediante éste, letras y figuras son ceñidas por una línea, haciéndose autocontingentes, autónomas a la superficie donde se asientan, inmunes a la resonancia de otras imágenes y reafirmando la percepción unitaria de todos los elementos gráficos que integran la pieza.

Por otra parte, el graffiti es dado a plantearse problemas de ilusionismo. Esto es más evidente cuando el escritor ya es lo suficientemente experto<sup>como</sup> para conseguir construir verdaderos trampantojos (ALI, SUSO 33, MEGAROCK, ZETA, etc.) que diluyen esa clara demarcación entre el espacio pictórico y el del espectador o también, por ejemplo, con el marco arquitectónico donde se asienta la pieza. En este sentido la limitación bidimensional se

rompe, la ventana se abre hacia el espacio del espectador o se abre un espacio más profundo rompiendo el fondo de la imagen. De esta forma, el mundo irreal del graffiti irrumpe en nuestra realidad cotidiana, más allá del diálogo que puede ofrecer la mirada o los gestos de unas figuras, o nos ofrece la posibilidad de adentrarnos en un espacio maravilloso e infinito que se asoma a través de las oquedades abiertas en unos lienzos de muro o de papel fingidos. El engaño, la confusión entre realidad y fantasía hacen reflexionar acerca de la verdadera sustancia del mundo real, frecuentemente mediante el planteamiento de la transitoriedad y futilidad objetual del graffiti.

El encuadre temporal estático también se trata de superar. El recurso de la representación de las figuras en diferentes instantes de una secuencia (momento previo a la acción, la acción misma o el momento posterior a la acción) o mediante el uso de convenciones gráficas ayudan a crear la impresión de movimiento. De esta forma, se sugieren en nuestra imaginación unas imágenes precedentes y continuadoras de la imagen contemplada y, consiguientemente, la cuarta dimensión. Igualmente, se acude a la sugerencia de mudabilidad por medio de la representación de una materialidad gaseosa, dúctil, deleznable, correosa, chorreosa u orgánica entre otras, sobre la que se asienta el motivo central y que ya algunos estilos ofrecen con su dinamismo formal.

## 4. Técnica y procedimiento

### 4.1. Nociones generales sobre las técnicas del graffiti

Los escritores pueden emplear cualquier instrumento o instrumentalizar cualquier objeto con una funcionalidad, en principio, ajena (llaves, sprays de nieve, tubos de betún líquido, piedras de afilar, puntas de diamante, clavos, etc.), principalmente atendiendo a los siguientes factores:

- 1) **Disponibilidad:** un instrumento que en el momento de acometer el graffiti se tenga a mano o sea asequible (obtenible o económico).
- 2) **Operatividad:** un instrumento que no se inactive o desvirtúe al contacto con la superficie del soporte y se adapte a sus cualidades.
- 3) **Prestancia:** un instrumento digno de la categoría del graffiti o adecuado al tamaño de éste.

La operatividad está, por tanto, muy condicionada por el tipo de superficie en que se trabaje. Esto crea unas pautas generales que vinculan un tipo de instrumento a un tipo de superficie (tabla I<sup>73</sup>).

Igualmente puede establecerse una relación cronológica entre el uso de ciertos instrumentos y la fase de desarrollo de

---

<sup>73</sup> Todas las tablas de este apartado son fruto de las observaciones realizadas esporádicamente y de los datos obtenidos con el seguimiento de la cata N1/95.

los escritores (tabla II). De este modo, el escritor va a ir procurando ampliar progresivamente el repertorio técnico. No obstante, este enriquecimiento técnico se ve condicionado por la accesibilidad del escritor a cada una de esas técnicas. Principalmente, los impedimentos más notables son el conocimiento de suministradores, la cuantía económica y el no sentirse a gusto con la técnica o negársele ésta.

En cuanto a la prestancia, es muy importante optar por un instrumento digno del tipo de pieza que se va a realizar. Aquí puede observarse cierto ennoblecimiento en el recurso de un instrumento tan celebrado como el aerosol. Sobre todo, si se atiende a su destino al pintado de trenes o muros. Una preferencia que, dado el condicionante de emplearlo para todo, ha obligado a su desarrollo tecnológico cara a lograr una autosuficiencia en las prestaciones, adecuándolo a trabajos delicados a través de la creación de válvulas o adaptadores para cada tipo de tarea.

No obstante, lo principal es que, si se va a cubrir una extensión notable de superficie, además de en un breve plazo de tiempo, esto se haga con un instrumento de gran cobertura, como es el aerosol. Por tanto, no se puede acometer un *whole car* con un rotulador, aunque quizás el resultado fuese plásticamente interesante. Requisito no necesario, por su parte, en los graffiti lineales o de pequeño formato como las firmas, donde un aerosol entorpecería enormemente su concreción y basta con una brocha o, incluso, una tiza. También, en el caso de piezas, al condicionar el instrumento en buena medida las calidades formales de la obra, el uso del aerosol se hace prioritario para obtener un acabado uniforme, satinado o brillante.

SOPORTE	TÉCNICA
Superficie escarchada, nevada, empañada, cubierta de polvo o de carbonilla	Incisión digital
Cemento fresco	Impresión o incisión grosera o fina
Enyesado	Incisión fina, paletina o <i>spray</i>
Madera o formica	Incisión fina, pirograbado, grafito, bolígrafo, rotulador, paletina o <i>spray</i>
Superficie metálica o cromada	Incisión fina, rotulador o <i>spray</i>
Superficie de cristal o acetato	Incisión fina, pirograbado (acetato); rotulador o <i>spray</i>
Superficie pulida	Incisión fina o rotulador
Superficie parietal o pavimento	Incisión, grafito, tiza, cera, bolígrafo, rotulador, paletinas o <i>spray</i>

Tabla I

FASES SUCESIVAS	INSTRUMENTOS	CRONATISMO
PRIMITIVA	Incisión e impresión	Acromo, interés por los valores plásticos de la materia. Cronatismo por levantado de capas de distinto color o tono.
INICIATICA	+ Tiza, grafito, cera, bolígrafo, pirograbado	Monocromía, bicromía o tricromía. Linealidad
CONSUMADA	+ Rotulador o <i>spray</i>	Policromía, mezclas y esfumatos. Linealidad y mancha de color.

Tabla II

En un lugar aparte, hay que considerar el recurso a técnicas indirectas (pegatina, *collage*, plantilla, etc.), aunque sea poco usual. Normalmente se da en la fase consumada sin ser determinante.

## 4.2. Los útiles del escritor de graffiti

### 4.2.1. Los rotuladores

El uso de los rotuladores está enfocado casi exclusivamente a las firmas, las potas y los *grafs*, aunque puede echarse mano de ellos para el acabado de ciertos detalles de las piezas o como sustitutos del aerosol en el caso de las brochas, por tener unos trazos igual de poderosos. Su uso generalizado por los escritores de graffiti puede fijarse en los años 70, afirmándose por algún autor que el primer escritor que se sirvió de este instrumento para *takear* fue el legendario TAKI 183 (Popper 1989: 258). Característica técnica que sin duda suponga el punto de partida de la ruptura y distinción de esta tipología de graffiti con otras tradicionales que impliquen la escritura del nombre.

Mayoritariamente suelen emplearse los rotuladores de más grosor (a partir de 1 cm.) y preferentemente con puntas planas, por el juego estético que dan. Por tanto, se aprecian mucho los rotuladores denominados brochas o linternas, cuyas puntas planas pueden ofrecer trazos de hasta 5 ó 6 cm., y se desprecian rotuladores más finos, los llamados juguetes. Uno de los más codiciados es el Edding 8700, *jumbo paintmarker*.

Al ser su uso frecuente en el ámbito escolar, el rotulador y no el aerosol constituye el primer instrumento de envergadura tecnológica y emblemática que utilizan los *toys* al

traspasar la fase iniciática y pasar a ser escritores. Aunque inicialmente se sirven de marcas comunes como los Carioca, se aspira a adquirir o maladquirir marcas con unas consonancias menos pueriles y más profesionales: Inoxcrom, Staedtler, Pelikan, Stabilo, Pilot o Edding.

Existe otro tipo de rotuladores, los denominables caseros. Son los conocidos como camaleones o pegamentos. Al fabricárselos el propio escritor, estos pueden adaptarse a las exigencias particulares de éste. También, es bastante común emplear sustitutos, como los botes de crema limpiazapatos (Kanfort, Búfalo, etc.), que una vez vacíos pueden cargarse con tintas.

Por otro lado, el rotulador se vincula con la práctica del *tagging* con pegatinas o *tagging* indirecto, ya que es el instrumento más apropiado para firmar en ellas. Un "truco" este que busca una economía de tiempo en las acciones de firmado, pese a condicionar el formato reducido de la firma.

#### 4.2.2. El aerosol

Para el graffiti ha sido vital el desarrollo de la pintura en aerosol hasta el punto de haber sido definido por algunos autores como *Spraycan Art* (Chalfant y Prigoff 1995) o por buen número de escritores como *Aerosol Art*<sup>74</sup>. Por tanto, asistimos de nuevo en la génesis de los movimientos artísticos a la intervención del factor tecnológico. Es más, contemplamos como se favorece y potencia la expresión plástica gracias a las posibilidades ofrecidas por este avance industrial que perfecciona una técnica bastante reciente: la aerografía. Estos medios a su vez han mejorado ostensiblemente una técnica tan primitiva como es el estarcido, con una gran aplicación en el graffiti general a través de plantillas metálicas o plásticas que permiten una producción seriada y uniforme (serigrafiti). En definitiva, esta técnica resulta muy apropiada para la cubrición de grandes superficies -favoreciendo el *blow up*- y un ritmo gradual e intensivo de trabajo<sup>75</sup>. En otro lugar, como contrapartida ha obligado a recurrir a mascarillas para neutralizar los perjuicios de la vaporización de la pintura. De todos modos, la necesidad expresiva y operativa de los escritores de graffiti -no lo olvidemos- precedió a y fomentó en cierta medida estos adelantos, al menos con vistas a su

---

<sup>74</sup> Acerca de esta denominación, habría que puntualizar dos cosas. Primero, que ésta se usa también para referirse al *Graffitismo*, aunque por lo general<sup>me</sup> a la faceta legal de los escritores de graffiti. Segundo, que, aunque la pintura en aerosol sea sin duda el elemento más característico del graffiti newyorkino y del graffiti de nuestro siglo, en igual grado de significación el rotulador o el chicle constituyen otros materiales de trabajo distintivos frente a otros períodos históricos.

<sup>75</sup> No olvidemos que el gran avance tecnológico que revolucionó el joven panorama del graffiti newyorkino hacia 1972 fue la incorporación al aerosol de la válvula ancha (Castleman 1987: 62). Acontecimiento que, sin duda, provocó la proliferación de estilos y la aceleración de los ritmos de renovación formal que constituyen las guerras de estilo.



aplicación en lo artístico. Adelantos sin los cuales el graffiti no habría alcanzado las cotas de desarrollo de las que goza en la actualidad.

No obstante, cuando llega a España, aún el graffiti no puede lograr unas cotas de desarrollo equiparables a la metrópoli newyorkina ni a otros focos del resto de Europa. Los escritores carecen no ya de una experiencia laboral que aún ha de forjarse, sino de los elementos técnicos apropiados. CHICO, escritor de Aluche que vivió los inicios, nos pone en antecedentes sobre esta cuestión:

F.F-S.- Te gusta experimentar y no quedarte en...

CHICO.- Sí, eso. Estancarte no. Mola eso. Además, con el tiempo siempre aprendes algo, siempre sale... O los botes te los cambian. Porque antiguamente... Tenía más mérito antiguamente que ahora. Pues ahora realmente los botes puede pintar cualquiera que coja técnica. Ahora es más técnica que... Porque antes era... Sólo había unos botes, los Dupli-Color, y eran malísimos y tenías que pintar con eso. Y pintaba superfinito y no te hacía degradados, no te hacía nada. Era... Es que es diferente antes que ahora.

F.F-S.- Es que ha habido un gran desarrollo hasta...

CHICO.- Sí. Es que ahora. Los spray ahora son... Antes eran *spray* de coche.

F.F-S.- Las boquillas.

CHICO.- Sí, sí, lo han cambiado todo. Ahora los *sprays* son para pintar, cuando antes el *spray* era para eso, quitar rayones del coche. Y tenías que pintar con eso. Pero ahora hay *sprays* solo para eso, ¿sabes?, para pintar. Y tienes boquillas que pintan fino que te pintan... te pintan...

(CHICO c.p. marzo 1996)

Obviamente, la necesidad aguzó el aprovechamiento de los humildes medios con que se contaba para sacarles el máximo rendimiento posible. No era extraño que se recurriese al empleo de paletinas y botes de pintura y de esos primeros *sprays* chorreosos en los últimos años de la década de los 70 y

principios de los 80. También entre estos apañes se encontraba la reproducción de la manipulación ingeniosa de válvulas a la manera de cómo se hizo en el New York de los 70. Incluso, movidos por el deseo de ser unos buenos escritores y emular la calidad tímidamente reflejada en fotografías a blanco y negro o a color o recreada imaginariamente de los graffiti newyorkinos o de otros focos punteros, eran los mismos escritores los que viajaban al extranjero para proveerse de aerosoles y válvulas, antes de que se hubiesen creado unos circuitos de importación. En este sentido, cabe también destacar la introducción de material realizada por escritores, hijos de emigrantes, durante sus desplazamientos veraniegos desde Francia, Alemania, Bélgica o Suiza a España.

Lógicamente, al originarse poco a poco una demanda local firme (integrada tanto por las demandas industrial, artística y grafitera), se posibilitó la importación y la fabricación nacional de un material de pintura más apropiado para un uso artístico. Un material de calidad que permitiese conseguir ciertas calidades plásticas imposibles de obtener con un material inadecuado (degradados, difuminado, brillos, trazo grueso, amplia cobertura, etc.) Esta satisfacción del mercado produjo en el mundo del graffiti lo que podría llamarse efecto Montana, por ser esta la marca que revolucionó en España la oferta de aerosoles. Este efecto consistiría en el desarrollo explosivo del graffiti en un lapso de tiempo corto, gracias a una brusca mejora de las prestaciones del material. No obstante, la incorporación al mercado madrileño de estos productos fue inicialmente problemática para los escritores, ya que sólo se ofertaba dicho material en un gran almacén y a un precio excesivo para sus bolsillos. Esta carestía favoreció la

reproducción del *racking* o *nicking*. Un hábito que venía a asentarse como una práctica iniciática y autenticadora de la acción grafitera y que sólo parece desaparecer, a ciertas edades, cuando el escritor disfruta de una autosuficiencia económica gracias a un trabajo o por tener un *status* social acomodado.

Podemos percatarnos en definitiva de que en toda la cuestión técnica del graffiti se asienta un principio clave y constante: el uso del *spray*. La carga emblemática y potencial del *spray* pesa tanto como elemento definidor del graffiti que siempre está presente, incluso en lugares donde no se distribuye comercialmente. De este modo, pese a cualquier dificultad distributiva, el umbral (Hannerz 1990: 108) de este mercado es elevado, al ampliarse el deseo de alcance. Por encima de cualquier otra consideración, los escritores se apañan para conseguir y usar aerosoles, aunque fuesen inadecuados o perjudiciales visualmente, aunque procurasen ciertos valores estéticos no deseados (trazo fino, chorreones, etc.) En todo caso, los puntos de venta de aerosoles se convierten en *lugares centrales* (Hannerz 1990: 109), que sirven como puntos de encuentro de escritores de distintas áreas urbanas.

Consiguientemente, el uso de la técnica del aerosol es un medio tan íntimamente ligado al desarrollo de todo tipo de graffiti en los últimos treinta años y especialmente en el graffiti *alla americana* que entre algunos escritores su uso - sobre todo para piezas- se ha convertido en un auténtico dogma<sup>76</sup>. Pero, ciertos grupos de escritores, más abiertos, sin

---

<sup>76</sup> En la cultura *Hip Hop* encontramos como otro ejemplo de estos "dogmas

prescindir en ningún momento del aerosol, consideran que pueden emplearse conjuntamente pinceles o rotuladores para realizar detalles y rodillos o brochas para las labores de fondeado en las piezas. En el primer caso, prima el resultado por medio de un instrumento más preciso y, en el segundo, un sentido económico por medio del abaratamiento de costes materiales y de tiempo en la preparación conveniente del soporte. Además, pueden ayudarse de cartones o cinta adhesiva para trazar líneas o plantillas para letras o figuras.

Esta desacralización del *spray* deriva del planteamiento de otros elementos constitutivos del graffiti como más importantes y vitales a la hora de definirlo. En ocasiones algunos escritores advierten que el graffiti no lo determina una técnica en especial, sino ciertos condicionantes como son lo prohibido o el riesgo. En este caso, el instrumento, aunque sea importante, pasa a segundo lugar y lo que prima es la acción y la acumulación de acciones, más que el resultado productivo en sí:

SUSO.- ...Te puedes bombardear toda una ciudad sin usar *spray*, con una tiza como aquí ha pasado. De hecho la persona que más tenía bombardeado Nueva York, por lo visto, era una mujer que rascaba..., rayaba todo lo que pillaba y ponía «Pray» y «Reza». Y no está utilizando *spray*<sup>77</sup>.

(SUSO 33 c.p. marzo 1996)

---

de fe instrumentales" en su vertiente musical el empleo del vinilo por DJs o la grabación en este soporte de las rimas. Planteamientos que entrarían en conexión con el concepto de lo auténtico como distintivo cultural.

<sup>77</sup> SUSO 33 hace referencia a una historia recogida por Craig Castleman (1987: 86-87), aunque cambia ciertos detalles que no alteran la interpretación general cara a su declaración acerca del valor de los instrumentos.

El escritor al que se refiere es PRAY. Fue considerado rey de la ciudad de New York, porque, aunque no tenía estilo, consiguió inundar los vagones del metro, las paredes y las cabinas telefónicas con las frases «Pray», «Worship God» o «Jesus saves». Empleaba sólo bolígrafo o rotulador y no un útil de grabar (material elegido como ejemplo posiblemente por su carga primaria y humilde). Causó un fuerte impacto no sólo en la gente ajena al graffiti, sino hasta en los mismos escritores dado que su personalidad y su identidad se rodeó de un sugestivo y terrible misterio (anciano alcohólico, 440

Sin embargo, existe una concepción ortodoxa que sólo admite el uso exclusivo del *spray* y a pulso, incluso sin auxilio de plantillas. Una pretensión que hasta se enraiza como aspiración entre los escritores más liberales. Una opción, además, refrendada por la efectiva realización de piezas por medio únicamente de este sistema.

En todo este asunto surge siempre la polémica al traslucirse distintas formas de entender el graffiti entre los escritores. Acudo de nuevo a unas declaraciones registradas para ilustrar este aspecto:

CHICO.- ...Y coges un *spray* y haces lo mismo y luego lo puedes alternar, si te da la gana. Lo haces con *spray* y luego, después, le puedes meter pincel y eso. Claro, puedes retocar lo que quieras. Luego, claro, hay gente radical de turno. Dirá «huy, sólo graffiti».

F.F-S.- ¿Hay una ortodoxia y heterodoxia?

CHICO.- Huy, sí, sí. Es que claro, depende de la gente que...

F.F-S.- ¿Qué existen ya como una normas académicas dentro del graffiti?

CHICO.- Sí, sí. Hay mucha tontería. Es ideología. Igual que los nazis tienen su ideología, pues esto igual. Los que somos abiertos, pues nos da igual simplemente. Pero es que hay gente que es pasión. Se pegan y tonterías. Y eso es absurdo.

---

enfermera enloquecida por una secta, una anciana nonagenaria, mendiga y loca...) En este caso, sorprende el hincapié en resaltar rasgos descriptivos como la extrema edad, la marginalidad o la locura a la hora de construir lo que se constituye como un estereotipo legendario dentro del marco del graffiti. Unos personajes que se construyen a partir de lo que pueden dar de sí las connotaciones semánticas de sus frases y los múltiples y contradictorios testimonios de testigos que afirmaban haberlo reconocido en distintas personas. Unas interpretaciones que no se cuestionan la posibilidad de una pluriautoría o un efecto mimético, como sucedió hace medio siglo con el famoso «*Kilroy was here*».

También a un nivel subcultural, en este personaje se proyectan figuras culturales como el artista maldito (el escritor maldito) o el emparejamiento de raíz romántica entre arte y locura (grafitomanía). También, sugiere que se trata de explicar a ojos de los escritores una anomalía en su medio acudiendo a la injerencia de caracteres atípicos o extraordinarios al escritor común (vejez, alcoholismo, profetismo o locura). Incluso cabría reconocer los ecos proyectados de ciertas condenas míticas de la tradición occidental encarnados en la figura de un "escritor errante". Parábola mitológica transmitida en ámbitos juveniles a través de relecturas del cómic o el cine, fundamentalmente en géneros como el fantástico o el *western*.

Mucha gente que es que es pasión por eso y si te tienen que  
pegar, porque han hablado mal de él...  
(CHICO c.p. marzo 1996)

Obviamente, existe una corriente de escritores que se mantienen fieles a unas normas de comportamiento equiparables con las enunciadas por Craig Castleman o Henry Chalfant en el caso newyorkino<sup>78</sup>. No puede por menos que advertirse cierta reproducción mimética de estos hábitos de conducta. Pero, frente a ellos, existen unos escritores que tienen a gala una actitud más acorde con la realidad subcultural madrileña y que no desean convertirse en meros reflejos clónicos de unos estereotipos caricaturizables, que tampoco se corresponden exactamente con la realidad emulada y que sí tienen mucha relación con ciertos estereotipos cinematográficos o televisivos.

### **Tipos de aerosol**

En la actualidad, los escritores disfrutan de una amplia oferta de marcas, botes de distinto volumen, tipos de válvulas, gamas de colores.

---

<sup>78</sup> Esta observación me hace sospechar que algunos escritores -sin contacto directo con los focos americanos o con los escritores newyorkinos que arribaron a Europa- conocieron directamente el libro de Castleman y divulgaron oralmente partes de su contenido entre otros, de modo literal o libre. En el caso de Chalfant, lo que tendría un mayor peso en la reproducción conductual del graffiti sería el documental Syle Wars, por su doblaje al castellano, mientras que sus libros tendrían una repercusión eminentemente visual, al no traducirse a esta lengua.

Las principales marcas existentes en el mercado madrileño en la actualidad son Montana, Felton, Sparvar o Novelty<sup>79</sup>. Otra marca, muy estimada, es Krylon, dado

su empleo emblemático por los escritores newyorkinos, seguida por otras como Rust-Oleum, Red Devil, Wet Lock, Plasti-Kote, DY-Mark, Tuxan, etc.; sin presencia en el mercado nacional.

El volumen de los botes más comúnmente usados suele ir de los 200 ml. a los 400 ml.

Las válvulas o boquillas básicas que se emplean actualmente son tres tipos:

- 1) La que normalmente va incluida en el bote (punto blanco). Permite un trazo medio.
- 2) La *skinny cap* (punto negro). Permite un trazo fino, útil para bordes y detalles decorativos.
- 3) La *fat cap* (punto verde) o la *jumbo cap*. Ofrecen un trazo grueso, muy útil para el fondeado, los rellenos o el *powerline*.

Dos o tres años atrás el mercado madrileño carecía de las válvulas específicas, para trazo fino o grueso. En este momento, incluso puede obtenerse una gama de al menos siete válvulas:

- 1) *Super skinny cap* (punto amarillo)
- 2) *Regular skinny cap* (punto negro)
- 3) *Power cap* (punto blanco)
- 4) *Regular fat cap* (punto verde)
- 5) *Super fat cap* (punto rojo)

---

<sup>79</sup> Las fábricas de estas marcas se ubican en Madrid y Barcelona. En el caso de la marca madrileña Novelty, ésta se encuentra en Fuenlabrada, punto clave del graffiti de la Comunidad.

- 6) *Skinny tagger cap* (con un tubo fino aplicado)
- 7) *Fat tagger cap* (con un tubo grueso aplicado)

Cuando no se dispone de ellas, los escritores consiguen mediante artimañas que las válvulas normales les presten un servicio parecido. En el caso de necesitar aumentar el grosor del chorro de *spray*, con el rajado o cruzado de las válvulas normales éste puede obtenerse (ZSL c.p.2 marzo 1996; TRAS c.p. mayo 1996). No obstante, caracteriza el trazo con una dicción cuadrada y no redondeada, desa-gradable para algunos escritores, (TRAS c.p. mayo 1996).

En colores los más demandados son los industriales y los brillantes, siendo los satinados y fosforitos los menos utilizados. En el caso de los colores fosforito se suma su contraindicación para uso en exteriores y su mejor adecuación a la decoración de espacios interiores (*pubs*, discotecas, etc.), además de resultar odioso para los escritores, por su rutilancia y esnobismo. Cuando se da el caso, puede presumirse sin lugar a dudas de que es obra de un *toy*.

Habitualmente el mínimo de colores empleados en una pieza son tres, o dos en el caso de una pota algo más trabajada. Aunque para que una pieza luzca bien lo usual suelen ser de seis a diez colores. En algunos casos se han llegado a combinar hasta la veintena (ZSL c.p.2 marzo 1996). De todas formas en España, dentro de un uso rico del color, parece darse una mayor austeridad que en el resto de Europa (CHICO c.p. marzo 1996). Al menos, vistos los ejemplos que suministran las publicaciones de otras partes de Europa, como Francia o Alemania.



En algunos casos el empleo de un determinado color encuadra a una pieza en una determinada modalidad. Este es el caso del plata, cuyo uso es frecuente en estos últimos años, por el excelente juego que ofrece su aspecto brillante al combinarse con una gran variedad de colores y por el mejor mantenimiento de sus cualidades reflectantes que en el caso del oro. Este hecho ha provocado la aparición del término plateado para referirse a aquellas piezas donde se emplea de modo protagonista. Incluso, el uso insistente por un escritor de un color en particular ha provocado que dicho color se asocie al nombre del escritor (p. ej., plata kami).

A continuación, señalo cuales son los colores más empleados, según la información suministrada por la tienda *Tiempo Libre*<sup>80</sup>:

C. BRILLO		(todos los ofertados)	C. INDUSTRIAL	
Amarillo limón	Verde claro		Amarillo azafrán	Verde pálido
Amarillo claro	Verde lutecia		Amarillo pastel	Verde luminoso
Amarillo medio	Verde oscuro		Beige rosado	Verde menta
Naranja	Ocre		Rosa pálido	Marrón cuero
Rojo vivo	Marrón tostado		Rojo fiebre	
Rojo claro	Marrón tabaco		Violeta erika	
Rojo burdeos	Crema bebé		Violeta	
Rosa	Gris claro		Magenta	
Violeta pálido	Gris perla		Azul ultramar	
Violeta	Gris oscuro		Azul luminoso	
Violeta azulado			Azul turquesa	
Azul claro	Plata (+)		Azul océano	
Azul medio	Oro (-)		Azul caribe	
Azul oscuro				

<sup>80</sup> *Tiempo Libre*, Moda sport y deportes. Calle Duque de Fernan Núñez, 4, 28012-MADRID.

Por último, indicar que ante la carestía del material algunos escritores observan el hábito de dirigirse a comprarlo a mayoristas. Incluso, algunos grupos de escritores montan su propio negocio, abriendo comercios donde entre otras mercancías se vende material de pintura.

#### 4.2.3. Instrumentos para grabar

A partir de 1993 ó 1994 aproximadamente, se introduce en Madrid el *scratch tagging* (rayar la firma) por los escritores RED y COS<sup>81</sup>. Es hacia 1995, cuando esta modalidad de takeo se pone muy de moda entre los *taggers*. De este modo, contemplamos en el metro de Madrid como sus estaciones y vagones (preferentemente en puertas, ventanas y pasamanos) se cubren de firmas realizadas por este procedimiento directo con puntas de acero, puntas de diamante, fresas, piedras de afilado o cualquier otro instrumento útil a este fin. Igualmente, en la superficie urbana es fácil hallar firmas rayadas sobre enlosados pulidos, cristalerías, superficies metálicas, plásticas y enyesados.

La proliferación de este tipo de acciones -junto a la intriga de a qué responden- ha suscitado una viva polémica pública, cuyo ejemplo más inmediato es la reacción de algunos comerciantes y responsables de entidades financieras del distrito Centro (calles: Gran Vía, Corredera Baja de San Pablo, Velarde, Fuencarral, Hortaleza, Augusto Figueroa, Libertad y Barquillo), afectados por la demoledora actuación de escritores que se sirven del rayado (Ahrens 27-11-1996: 5). Éstos han manifestado su descontento públicamente por medio de la Plataforma de Asociaciones Independientes de Vecinos y

---

<sup>81</sup> Resulta curioso que al referirse algunos escritores al *boom* de esta técnica, recalquen quién la introdujo. Incluso, cuando algún escritor consultado habla de otros escritores, si no se sirven de los útiles habituales, o sea del *spray* y el rotulador, suelen indicar su técnica particular.

En esta conducta apreciamos semejanzas con el hábito de buscarle a toda técnica artística un "inventor", "introducido" o "divulgador" en el mundo del arte (Kris y Kurz 1991: 36), con el fin de consolidar un Olimpo de héroes culturales.

Comerciantes de Centro a través de los medios de comunicación (prensa, radio y televisión).

Las razones para el uso de este sistema son su bajo coste, la mayor duración del material, la mayor duración de su huella -al eludir la acción de los métodos de limpieza aplicados para borrar firmas a tinta o pintura, pues requiere en todo caso el pulido del soporte para su eliminación-, el no dejar rastro oloroso alguno que pudiese delatar la permanencia próxima del escritor y su aspecto más primitiva y contundentemente radical, que subraya el cariz vandálico. En contrapartida, por el momento su visualización es bastante pobre y el tamaño de las firmas por lo general muy pequeño, reproduciéndose los recursos primitivos que encontramos en la generación de los estilos de las piezas con aerosol.

### 4.3. El *modus operandi* del escritor de graffiti

#### 4.3.1. Procedimiento del firmado

Al firmar, el escritor puede actuar de un modo selectivo o precipitado, sobre soportes a los que llegue bien con su extensión corporal (altura del brazo), aupado por un compañero (a caballo), subido a un objeto (un cubo de basura, un buzón, la capota de un coche, etc.) o trepando por la arquitectura (tapias, cornisas, enrejados, torretas, etc.)<sup>82</sup> Esta actividad suele ser clandestina, no obstante, algunos escritores osan ejercerla de modo descarado y con mayores riesgos cara a testigos. Todo depende del grado de emoción que quiera dotarse a la acción. Normalmente, se escribe la firma en el momento con el instrumento a mano, pero existe también la práctica de golpear con pegatinas firmadas. Es una forma más rápida, para situaciones especiales donde no se puede portar el material usual o actuar de un modo tradicional.

En el caso del bombardeo indiscriminado, puede darse una alta concentración de firmas idénticas en un área bastante escasa (una calle, una estación, un vagón, etc.) o en un punto especial (un lienzo de muro, un panel publicitario, una puerta,

---

<sup>82</sup> En ocasiones, se observan firmas realizadas a una altura anormal de modo aparentemente inexplicable, ya que reclamarían contar con un despliegue de medios fuera del alcance común y espontáneo de un escritor de graffiti (escalas, cuerdas o poleas, etc.). La solución a este enigma es sencilla y ya la sugiere de por sí el que en estos casos las firmas suelen ubicarse en medianeras. Estas se trazaron sirviéndose de una estructura arquitectónica posteriormente derribada o bien por rebajarse el nivel del suelo. Una circunstancia ajena al escritor que aumenta el lucimiento visual de su firma y puede generar una impresión sorpresiva entre aquellos escritores que desconocen los factores que inicialmente concurren en su realización, sobreestimando la capacidad de éste (fs. 63, 155 y 300).

etc.). Normalmente, sucede en aquellas áreas que más suele frecuentar el escritor. En este caso, no tiene por qué darse una planificación previa, sino que se puede producir netamente *in situ* en distintas y sucesivas acciones. Igualmente, también puede darse en el caso contrario. Al tratarse de un lugar al que rara vez va a volver a poner el pie el escritor, éste procede a la masificación. Con ello, pretende destacar su presencia puntual, ensalzando su ego, y favorecer por probabilidades la supervivencia de su testimonio por largo tiempo frente al deterioro o las limpiezas, a veces de modo ingenuo.

En casos extremos, tenemos un tipo de firma que calificaría de compulsiva. En éstos, la misma firma se traza en una sucesión consecutiva y en paralelo en uno o varios sentidos numerosas veces. Apparentemente se trataría de un ejercicio repetitivo con objeto de agilizar el trazo, pero esta seriación manual suele darse entre escritores expertos lo que puede indicar una especie de exhibición virtuosa cara a otros escritores. En otras situaciones, responde a una relación rítmica que se realiza de un modo dialogado con el soporte<sup>83</sup>.

A algunos escritores les basta con firmar una sola vez en un lugar (edificio, calle, estación, ciudad...), escogiendo el punto más conveniente para captar la mirada del espectador. Por lo general, son ya escritores veteranos, bastante conocidos e

---

<sup>83</sup> Por ejemplo, en la fachada del n° 22 de la calle Monte Oliveti (cata N1 /95), aparecían a lo largo de su arrimadero cuatro firmas de LSK del siguiente modo: firma / vano / firma / vano / firma / vano / firma.

Igualmente, junto al Ambulatorio de la Seguridad Social de la Avda. Peña Prieta, 4, en la calle de Sierra de Filabres, encontramos tres pivotes de hormigón. En este caso, el escritor JAS ha dejado su firma en cada uno de ellos exactamente del mismo modo, mirando hacia la avenida. Este mismo escritor gusta de repetir sucesivamente su firma en los soportes murales, con esa compulsividad comentada, mostrando un deleite impulsivo hacia el monotrazo de su tag (fs. 240 y 242).

incluso consagrados entre los círculos de escritores. Normalmente suele ser un hábito propio de los escritores autóctonos. En este supuesto, la envergadura de la firma es mayor tanto en tamaño como en el cuidado de su diseño. En algunos casos, la ubicación de la firma se convierte en una constante, como en el caso de RAFITA que las sitúa siempre a la altura de un primer piso (f. 14)<sup>84</sup>. Incluso, el autor busca lo que pueden considerarse sitios silenciosos o sitios llamativos, donde está garantizado el efecto sorpresa por lo inesperado que resulta contemplar inscrita la firma de un escritor de graffiti. La motivación aquí es clara: añadir un aliciente más al reto de firmar y añadir elementos de juicio que eleven el prestigio del escritor, como la originalidad del soporte escogido o la dificultad de su acceso:

F.F-S.- Lo que he visto es... ¿Los escritores se mueven siempre por las mismas zonas?, porque he visto repetidas muchas veces las firmas.

CHICO.- No, claro. Es que depende. Porque ellos como viven por aquí, sí. Pero yo, al revés. Yo tengo por todos lados. Yo todo lo contrario, me gusta tener una en todos los sitios. O sea, irme a cualquier sitio que no sea Madrid y normalmente en carreteras, que se lo coman los coches. En sitios muy cantosos que no va nadie. Que realmente es lo que mola.

F.F-S.- Y causar efecto sorpresa. «Oye, mira quién ha estado aquí».

CHICO.- Sí y, además, ya la gente en el fondo esperan, esperan, saben que va aparecer la firma ahí, ¿sabes? Es que claro, depende el que pinta. Mi estilo es eso, pintar en sitios muy, muy cantosos y hacérmelas muy grandes y en sitios que no pintaría nadie, ¿sabes? Que estás un poco... Te gusta el riesgo y pintas ahí. Pero normalmente, la gente que pinta no lo hace y eso mola, ¿sabes? Yo tengo en Móstoles, en Alcorcón, en Toledo, en todos los laos, ¿sabes? En sitios... Y los chavales estos siempre lo hacen en el barrio. En el barrio y en sitios muy tranquilos, donde no tengan problema y

---

<sup>84</sup> Estos hábitos de ubicación o de condicionantes de ejecución entre los escritores ya se dan en el contexto newyorkino. En cuanto a los de ubicación, Craig Castleman recoge los casos de WASPS, MAZE, SIN I o SAGE (Castleman 1987: 38).

es que eso aburre. Te lo juro, aburre. En plan de pasar el tiempo, dices «mira, he quedao con los amigos y eso», «vamos a pasar un día».

F.F-S.- Pero te quita el aliciente.

CHICO.- Pero, te aburre, ¿sabes?... O sea, es como... Es que no tiene nada especial, ¿sabes? Es pintar y mira que bonito queda. Pero no tiene mérito ninguno. [...] Tú tranquilo. Sí, tú pregunta todo lo que quieras.[...]

CHICO.- [...] Ha tenido que pasar mucho, mucho tiempo y realmente jugarte tú el tipo. Porque, o sea, la fama no te la ganas solo... O sea, la fama entre comillas y el que te conozcan no es sólo pintar es que donde pintas tiene tela, ¿sabes? Que no es lo mismo pintar en el barrio, que te ven los del barrio y te tienen y dicen «joder». Pero no es lo mismo pintar en tu barrio que salir en plena Carretera de Extremadura, en un sitio que a lo mejor no pinta nadie, porque saben que se va a venir la Guardia Civil o que te va a ver todo el mundo. Y pintas ahí y claro, llega la gente que coja el coche el fin de semana y eso y fanzina. Que vas hacia Toledo, imagínate, y te ves ahí «MAX 501»; que vayas hacia Ávila y, cuando menos te lo esperes en medio de... ¡Bum! Entonces, eso los chavales lo valoran mucho. El factor sorpresa. [...] Y claro, y destaca más el individualismo. Tu lo haces solo y en sitios raros y entonces dicen «¡joder, qué tío!, ¡qué pelotas le ha echao!, se ha ido aquí». Bueno, «¿cómo coño se ha venido aquí?, ¿cómo coño se ha subido ahí sin que le pillen?», ¿sabes? Entonces, eso son puntos.

(CHICO c.p. marzo 1996)

En el terreno estético, el escritor suele procurar que la inscripción, por ejemplo, se encuadre y conjugue lo más acertadamente posible con el marco, el cromatismo del soporte o las firmas ya presentes. De todos modos, se ha apreciado alguna incompetencia en este aspecto, principalmente en el terreno cromático, al no prever que la inexistencia de contraste por tono o color impedía la correcta visualización de la firma. En este caso, es muy seguro que prime el interés por hacer esa firma en ese determinado lugar y no se tenga otro color a mano.



En cuanto al comportamiento, las salidas al igual que en solitario también pueden producirse en grupo. En este caso, es muy probable que sucedan competiciones entre sus componentes o con respecto a otros grupos o se emprendan retos en común. Estas salidas, por lo general, pueden ser al mismo tiempo salidas de ocio, para pasarlo bien, e incluso ser principalmente eso. Excepcionalmente, a lo largo de sus actuaciones, los escritores pueden aparentar no conocerse e ir desapegados aun en grupo, para pasar desapercibidos, especialmente en el metro o el tren. En el caso de las escritoras, éstas pasan más desapercibidas, dado el prejuicio de que ésta es una actividad masculina. Incluso, pueden emparejarse con otro escritor y pasar, si no lo son<sup>85</sup>, por una pareja a efectos de no llamar la atención de la gente o de vigilantes. No obstante, el ir en grupo envalentona y da confianza a la hora de pintar, haciéndose proezas que más difícilmente se harían por solitario; lo que por otro lado hace bajar la guardia, cuando sin embargo más llamativa es su presencia. Por otro lado, se puede recurrir al camuflaje social, adoptando un vestuario que no sea delator de su adscripción subcultural.

---

<sup>85</sup> Craig Castleman recoge la historia de Wicked Gary y DIMPLES que, siendo pareja, salían a pintar juntos al metro (Castleman 1987: 103). Incluso, también se da el caso de que algún escritor saliese a firmar con su mujer e hijo (Castleman 1987: 72).

#### 4.3.2. Procedimiento para piezas<sup>86</sup>

Cuando un escritor afronta el reto de realizar una pieza suele seguir unos pasos marcados por una tradición común, más o menos establecida, y las costumbres particulares del grupo o del mismo escritor<sup>87</sup>. Sin embargo, aunque pueden darse una multitud de variantes, puede enunciarse básicamente una manera de obrar típica. Para explicar su desarrollo, he recurrido a su compartimentación en tres fases:

- 1\*) preámbulo,
- 2\*) ejecución y
- 3\*) documentación.

---

<sup>86</sup> Las fotos que ilustran las distintas fases de realización de una pieza fueron tomadas en un seguimiento procesual el día 26 de mayo de 1996, entre las 12,00 h. y las 14,00 h., en el Recinto ferial de la Avda. de Buenos Aires (fs. 311-312, 314-329). Éste pudo realizarse gracias a la colaboración y gentileza de los escritores MEGAROCK, GOLZ y TRAS.

<sup>87</sup> En el contexto del *Mural Movement* ha aparecido algún texto que trata de dar respuesta a cómo se pinta un mural, abordando asuntos como el reclutamiento del equipo, el nuevo papel del artista profesional como organizador, la elección del soporte, las técnicas y materiales, el tema y su traslación y hasta cuáles son y cómo se consiguen los permisos necesarios (Rogovin, Burton y Highfill 1975). En cambio, en el contexto del *Graffiti Move* no tengo constancia de la existencia de texto específico alguno que instruya a los escritores acerca de cómo obrar técnicamente, aunque algunos autores clásicos sí recojan testimonios o describan su sistema de actuación, como Craig Castleman, Suzi Gablik o Henry Chalfant.

#### 4.3.2.1. Preámbulo

El preámbulo abarca la preparación de los bocetos, la localización del soporte y la reunión del material (aerosoles, guantes, mascarillas, etc.)<sup>88</sup>, y del personal<sup>89</sup> (fs. 311-312).

Los bocetos pueden ir desde meros diseños lineales a modo de croquis sin color hasta verdaderos dibujos acabados, donde no se olvidan ni los más mínimos detalles (Cooper y Chalfant 1991: 32). Normalmente, de una misma imagen se ensayan distintas variantes, lo que en el caso de figuras se convierte en algo corriente. En sí el abocetado resulta prácticamente imprescindible para todo graffiti de gran importancia. Por otro lado, es en la combinación de bocetos de figuras y de letras (frecuentemente separados) de donde surgen las piezas más notables.

Es habitual que los escritores acumulen numerosos bocetos en hojas sueltas o en cuadernos blancos o cuadriculados<sup>90</sup>. Por

---

<sup>88</sup> Ya se ha hablado del *racking* o *nicking* a la hora de proveerse de aerosoles. Sin embargo, también se recurre a fuentes de financiación ilegales o próximas a los ambientes delictivos. Puede llegarse hasta a asaltar a otros escritores que porten material.

<sup>89</sup> No sólo se ha de reunir un grupo por operatividad, sino también por seguridad, primando ésta. Es por ello que si bien es más común ver aventurarse a escritores solos en las cocheras, este hábito no parece frecuente entre las escritoras (Castleman 1987: 74). Esto es así y se desaconseja la incursión solitaria de las escritoras por las posibles agresiones sexuales que pudiesen sufrir de ser cogidas por vigilantes desaprensivos, al carecer de testigos. Respecto al número de escritores éste puede ser muy amplio, dependiendo, incluso, de si se establecen competiciones o labores de cooperación o coordinadas. Se puede llegar a superar la veintena (Fernández 20-2-1995: 71).

<sup>90</sup> Estos cuadernos de dibujo -según se recoge- recibían el nombre de *black books* (Castleman 1987: 32) y en ellos podían incluirse, además de los diseños de piezas, autógrafos o dibujos de otros escritores. También, se les llamaba simplemente *sketchbooks* (Cooper y Chalfant 1991: 32) o *piece books* (Chalfant y Prigoff 1995: 12).

lo general, se lleva un cierto orden cronológico a la hora de transportarlos a un soporte, aunque en buena parte depende de la vigencia del estilo. Pero es normal que quede una gran parte sin consumarse dado que son contadas las ocasiones en las que pueden llevarse a cabo, tanto en vagones u otras superficies móviles como en los muros de un área urbana verdaderamente saturada de graffiti como la comprendida en esta investigación. Un área en la que los mejores sitios son codiciados por varios grupos o, incluso, disputados entre los componentes de un mismo grupo. Sin embargo, el desgaste o borrado de las piezas o la aparición de nuevas superficies a causa del derribo de alguna casa o algún bloque de viviendas suele ser una llamada a la acción inmediata.

Es notable la manera de concebir la relación con el soporte por los escritores que afirman actuar desde una posición de diálogo con éste. Esta postura condiciona que se aplique un determinado tipo de diseño o de estilo en función a las características del soporte (formas, dimensiones, textura, color, movilidad...), inclusive el acometer *a priori* un diseño específico para éste:

LERAS.- ...Yo pa mí primero veo el muro y según como sea el muro así hago el boceto y según ese boceto así hago los colores.

(LERAS c.p. abril 1996).

En el caso de pintar vagones de tren o metro, autobuses, *containers* de camiones, cajas de furgonetas, etc., la premeditación de su puesta en práctica conlleva unas labores previas de vigilancia y control para conocer los turnos de guardia de los servicios de seguridad o los hábitos de dueños o

usuarios. De este modo se evalúan las probabilidades de acceso al objetivo (entrada a cocheras, zona de aparcamiento...) Esta vigilancia continuará durante su realización para alertar de la aparición de posibles "aguafiestas" o de cualquier otro imprevisto. Esto conlleva el preparativo añadido de reclutar al equipo necesario para un trabajo eficaz, entre los que figuren pintores y vigilantes suficientes e imprescindibles para no ir dando el cante. Esta discreción es un aspecto importante, sobre todo a través de la conducta o la forma de vestir, ya que ciertos grupos como los constituidos por los llamados toyakos suelen ser fácilmente detectables y controlables, siendo muy frecuentemente cogidos *in fraganti*.

Otro impedimento generalizado para la realización de piezas es el que se deriva de la disponibilidad o poder adquisitivo de los botes necesarios para realizar la pieza prevista. Es corriente que se destine buena parte de tiempo al acopio de la pintura necesaria de un modo esforzado, a través del ahorro para costeársela o la puesta en práctica del *racking*, cada vez más en desuso. Debe procurarse que no se quede corta, lo que provocaría dejar incompleta o inacabada la obra y el consiguiente retorno, con el riesgo añadido de caer en una trampa. Este extremo incurriría en un posible desprestigio para los autores que podrían considerarse unos novatos o chapuceros (unos toys de pura cepa) de no reemprender con prontitud su finalización o ser cogidos. Aquí cabe señalar un comportamiento observado con frecuencia: el trazado de un croquis de la pieza con objeto de reservar el sitio, lo que aunque pueda parecer que otorga preferencia, sin embargo no da ningún derecho pasado el tiempo.

En esta línea, también tiene incidencia el emprender un proyecto materialmente muy ambicioso en formato. Al ser la dimensión del graffiti un factor a tener en cuenta al valorarse a un escritor, éstos tienden a ampliarla progresivamente, lo que colisiona con el factor tiempo, forzando una mayor velocidad de trabajo. Para ello, se requiere una cada vez más adecuada planificación de la ejecución de la pieza, un ritmo constante y nada reposado, una ejercitada agilidad corporal y mental, que incluso obliga a educar ambas manos (ambidestreza), para usarlas al mismo tiempo o turnarlas; la búsqueda de apoyos en compañeros, el empleo de aerosoles de gran volumen, la movilización de recursos excepcionales (escaleras, andamiajes, etc.), en definitiva, el aprovechamiento de todo aquello que revierta en la mayor rentabilidad de los restringidos recursos humanos y materiales, disponibles en unas condiciones desfavorables de trabajo.

En general, antes de echar mano de un bote, es aconsejable comprobar su buen estado, observando que ni su carga ni su válvula estén deterioradas<sup>91</sup> (fs. 313-314). Sobre todo, la válvula no debe encontrarse obstruida, pues podría producir efectos extraños, ajenos a la voluntad del escritor: desvíos de chorro, cambios de grosor, fluctuación del chorro, etc. Esto sucede normalmente por el resecado de la pintura o la entrada de arenilla en su salida. La comprobación se realiza sobre alguna parte del muro, losas, piedras, bordillos, objetos diversos o el suelo mismo. Estos rastros generalmente se reconocen por conformar acumulaciones de líneas paralelas o sin

---

<sup>91</sup> Este deterioro del material parece ser algo común. De tal modo que algunas empresas de fabricación de aerosoles (p. ej., Montana) permiten el canje del material defectuoso (TRAS c.p. mayo 1996). Una gentileza que favorece el uso preferente de ciertas marcas.

ningún orden ni concierto (fs. 209, 238 y 313). Este chequeo previo también sirve para que el escritor entre en calentamiento y se haga con él instrumento, adaptándolo a su propia dicción. Por lo general, estas comprobaciones se efectúan durante la realización de la pieza. Una vez sale el chorro de la carga de modo uniforme e intenso, se procede a trazar o cubrir con él.

Otro aspecto importante es la previsión de las condiciones de trabajo: meteorológicas u horarias, principalmente. Esto es debido a que modifica, a veces grandemente, la logística prevista: la cantidad de pintura a llevar o el equipo necesario (vestimenta y calzado adecuado, linternas...) El aspecto de la nocturnidad es vital, porque ofrece mayores ocasiones de soledad y ocultación para el trabajo. No obstante, puede volverse en contra, ya que en la noche la presencia de un grupo de personas es más fácilmente detectable con sólo un pequeño barullo. Además, tiene como contrapartida la reducida apreciación de los efectos y detalles de la pintura, que sólo la experiencia subsana. La lluvia, que para un profano podría parecer un terrible agravamiento de las condiciones de trabajo, no lo es tanto una vez deja de llover, salvo si el terreno es un barrizal. La técnica del *spray* no tiene en un muro mojado un gran impedimento -siempre que no esté muy empapado- ya que el pulverizado seca la superficie antes y mientras se deposita la pintura. No sucede así con los días ventosos, que suelen ser fatídicos para los escritores al contraer una disminución de la prestación de los *sprays*. Éstos cunden menos ya que la pintura se vuela irremediabilmente antes de depositarse y pueda tiznar partes ya resueltas.

En todo esto, hay que destacar que la mayor actividad grafitera (en exteriores) se da a partir de los meses de febrero y marzo hasta los meses de octubre y noviembre. Se produce por tanto un significativo paréntesis que coincide con fechas de bajas temperaturas. Lo que no ha de extrañar en una actividad fundamentalmente callejera y mural. Además, para el aerosol las temperaturas muy bajas o bajo cero resultan muy negativas por reducir la proyección de pintura. Sin embargo, el calor estival puede representar un arma de doble filo para las acciones grafiteras. Por lo general, favorece el trabajo de día ya que durante la sobremesa y la siesta disuade a la gente de salir a la calle, lo que les permite obrar de día con mayor impunidad. No obstante, esta disuasión afecta también a los escritores, que preferirán aprovechar la fresca de la mañana, el atardecer y la caída del sol y la noche. Por otro lado, la noche pasa a ser más concurrida con el trasnoche típico de esta temporada, lo que añade complicación.



#### **4.3.2.2. Ejecución**

Entramos ya en la segunda fase, que se caracteriza principalmente por implicar en todas sus partes el enfrentamiento cara a cara con la superficie. En ésta ha de considerarse dos partes: la preparación del soporte y el trabajo de la pieza. De estos dos, el primero puede ser omitido, dependiendo de las características del soporte o de la escrupulosidad o la experimentación del escritor.

##### **Preparación del soporte**

La preparación del soporte suele consistir en dos acciones: la eliminación de cuerpos extraños del soporte y el fondeado base. Denota un buen hacer del escritor, aunque es prescindible si no se entiende de un modo profesional el graffiti o por imperativos de tiempo o económicos.

Los cuerpos extraños aparecen principalmente en el caso de soportes parietales. Suelen ser principalmente carteles o clavos, elementos integrados en los muros de tal modo que se puedan retirar sin dificultad y sin representar un serio perjuicio para los ciudadanos. En el caso contrario, se procede a su total o parcial cubrición al pintarlos, (canalones, cables, cajetines, buzones, señalizaciones, etc.) Los carteles

sólo se retiran manualmente si están medio despegados, ya que su cubrición es perfecta. No obstante, en algún caso sí se requiere un raspado previo de la superficie, aunque sea en contadas ocasiones. A veces, es obligado cuando una capa de pintura anterior presenta una textura desagradable o se ha resecado, apareciendo levantados y desconches. Ello permite un buen agarre y una mejor vistosidad de la pieza. En este caso, lo más conveniente es la utilización de una espátula, aunque normalmente se echa mano del mismo bote de *spray*, usando el canto de su base. Los clavos se sacan si estorban el trazado, al interceptar el gesto del escritor, suponiendo incluso, más allá de un perjuicio notable a la obra, un peligro físico para su mano o antebrazo.

El fondeado base ya sí es más habitual y puede deberse a tres causas:

- a) La excesiva porosidad de la superficie que redundaría en un mayor gasto de *spray*,
- b) la aglomeración ruidosa y confusa de graffiti, que puede distraer y dificultar el marcado y la concentración del escritor,
- c) evitar el traslucido o afloramiento del graffiti que se recubre con la pieza y
- d) el color inapropiado del soporte que no ayuda a la integración o la vistosidad de la pieza.

En ambos casos, se procede por lo general a fondear con rodillo o paletas y una pintura plástica, diluible en agua.

Por tanto, la preparación del soporte, cuando se da, es sencilla. Sin duda, la conciencia y aceptación de la

transitoriedad de las piezas conlleva que los escritores no desarrollen modos de preparación más complejos. Incluso, con la experiencia, aprenden a economizar sus energías no haciendo esfuerzos vanos y realizando unas preparaciones aceptables cada vez con más prestancia y sin excesos inútiles. En el caso de trabajos furtivos y mediatizados por el condicionante de la rapidez, se suele prescindir de esta fase preparatoria. También lo determina en gran medida el recorte de gastos.

### **La tarea de la pieza**

La ejecución en sí misma de la pieza es la parte crucial y verdaderamente fundamental del graffiti. Se pasa a ella en el mismo momento en que se procede a trasladar del boceto o se aborda la obra desde su propia especificidad. El escritor después de apoyarse en su cuaderno o en cualquier referente gráfico o en su imaginación, pasa a la contemplación directa de la pieza sobre el soporte. A lo largo de su desarrollo irá tomando distancia para ver cómo va saliendo para volver inmediatamente manos a la obra. Según sean sus impresiones, modificará el planteamiento previsto o seguirá adelante con el proyecto. De este modo, procura darle lo que pida según su criterio experto y su intencionalidad expresiva, por medio de la improvisación o del recuerdo de fórmulas efectivas. Aquí surge el diálogo con la obra y el marco que la acoge (f. 327). Un diálogo al que en ocasiones asisten otros escritores que

pueden confirmar sus aciertos o aportar consejos o sugerencias (f. 336).

La importancia primordial de la realización de la pieza radica en el carácter experimental del mismo graffiti. Esto incide en que la proyección preconcebida de la pieza sobre un papel o mentalmente en ocasiones no es un medio idóneo para acertar a comprender si el juego planteado de formas o de colores va a funcionar como se prevé. La pieza en su contexto final manda en sí misma y lo que sirve en un boceto en ocasiones no funciona o incluso perjudica a la pieza. A lo largo de ella se puede incurrir en rectificaciones en el color o de la forma bajo el criterio empírico del autor, sin que signifique una merma de oficio, sino a lo mejor lo contrario.

El componente furtivo de esta actividad conlleva que durante la ejecución los escritores porten los aerosoles en una mochila que generalmente llevan a la espalda o dejan en el suelo, cerca de ellos. Esto evita que, en caso de tener que largarse rápidamente, no se pierda tiempo en recoger o se deba sacrificar el material abandonándolo. En situaciones más relajadas se permiten la confianza de desplegar todo el material frente a la pieza, para una mayor comodidad.

Hay tantas formas de abordarla como tipos de escritores. No obstante atendiendo a las observaciones realizadas he procedido a una descripción garantizadamente generalizable, que puede resumirse en los siguientes pasos:

- 1) Marcado,
- 2) relleno y
- 2) acabado.

## El marcado

Puede consistir en la traslación del boceto de toda una pieza o de alguno de sus elementos. No obstante, éste marcado puede ser directo sin suponer la traslación de un referente prefijado y ensayado.

Para la traslación del boceto, se procede a un trazado de las líneas básicas (contornos de las letras, croquis o esqueleto estructural de las figuras...), con un color que no se vaya a necesitar o un spray que haya que gastarse (f. 315). También se puede hacer con una simple tiza u otro material. Algunos escritores proceden a un primer esbozo de aproximación que luego repasan y corrigen con otro color o con el mismo. Las correcciones son normales y todo es susceptible de retocarse o, incluso, de modificarse de arriba a abajo, gracias al poder cubriente de los aerosoles. En algunos casos se busca un módulo referencial en la pared -para lo que<sup>se</sup> adecúan estupendamente los muros enladrillados- acoplándose proporcionalmente la imagen elegida.

En definitiva, sirve a modo de aproximación al soporte y un preámbulo necesario para la consumación satisfactoria del graffiti.

## **El relleno**

Lo inmediato al marcado de la pieza es el relleno plano de las letras y de las figuras (fs. 316 y 322). Este primer relleno base suele ser uniforme y señala normalmente la gama de color predominante que regirá toda la composición. Se acompaña de un contorneado grueso que destaca las formas del motivo y que puede incidir en su visión tridimensional o, simplemente, constituye una franja decorativa que sirve de nexo entre el motivo central y el fondo que también se trabaja (fs. 318-319 y 323-326). En este momento, también puede procederse a anunciar los motivos decorativos internos de las letras (f. 317) e, incluso, trabajar el fondo.

## **El acabado**

Después, se pasa al acabado de los detalles. Se definen los motivos decorativos, se remata con el trazado de líneas y contornos finos que subrayan el efecto de volumen (sacando luces), brillos o destellos (fs. 320-321 y 326-328). No obstante, el resalte tridimensional también se suele obtener simplemente con el juego de tonos entre los colores, sin tenerse que recurrir a un convencionalismo lineal.

Algunos prefieren dejar el fondeado para el final. Es un medio de ahorrar pintura e, incluso, resulta obligado aunque se efectúe el fondeado preparatorio del soporte, ya que éste es meramente funcional y requiere su adecuación al acabado de toda la pieza. En otros casos, se prefiere lo contrario para evitar que el fondeado manche la imagen y haya que corregir, pero no es muy común. De cualquier modo, el motivo central es lo primero en acometerse, seguido de las figuras y el fondo definitivo. También, puede apreciarse el recurso generalizado de contrastar el motivo central y el fondo, bien por sus formas, sus tratamientos texturales, el color o el tono.

Las figuras requieren por lo general una dedicación detenida, especial, aunque se integren con el resto de la pieza, incluso en su tratamiento (fs. 202 y 205). En toda imagen lo primero es cubrir de su color correspondiente los distintos planos que la componen, generalmente con un tono medio u oscuro, sacándose volumen con el aerosol, mediante manchas contrastadas de color o de tono o por medio de degradados que sacan luces y marcan zonas de sombra. Como en todo por lo común, se procede siempre de lo general al detalle, adecuándose el instrumental empleado al carácter grosero o fino de la labor entre manos.

Una vez concluida la pieza se firma por su autor o autores y se dedica (fs. 321 y 329). A veces, esta firma resulta redundante y algunos escritores prefieren omitirla al constituir su nombre el motivo central de la pieza. También puede procederse a su datación o la inscripción de signos, mensajes o epigramas.

El tiempo que dura la realización de una pieza normal puede ser de una media de dos a cuatro horas entre los escritores expertos. Cuando el trabajo es más complejo o de mayor magnitud puede suponer dos jornadas a lo sumo. Esto, siempre y cuando, se acometa con ganas y sin interferencias. Para evitar el cansancio, normalmente se toman descansos o se trabaja pausado, cuando se puede. Incluso, se llega a alternar el uso de las manos o de los dedos (índice/pulgar) en la presión de las válvulas, para relajarlos.

### **Los vestigios del combate**

Algunos escritores dejan una serie de rastros que advierten de la realización más o menos reciente de la pieza (fs. 176, 178, 205-206, 208-210, 214, 238, 313 ó 331-332). Estos rastros son principalmente las huellas del chequeo instrumental, el propio material para pintar (botes, guantes, etc.), y las pruebas del aerosol, así como incluso tebeos, revistas o recortes que sirven de referentes visuales o de entretenimiento. También, aparecen restos de índole diverso (botes de bebida, litronas, cartones o botes de bebida, restos de comida, bolsas, envoltorios, paquetes de tabaco, etc.)

Es muy frecuente, sobre todo, ver las tapas de los botes junto o en las cercanías de las piezas. También los mismos aerosoles gastados o no, si se han abandonado por una huida o por un olvido involuntario; además de válvulas estropeadas.



Generalmente los aerosoles tirados no tienen puesta la válvula que viene con ellos, esto se debe a que se suele guardar por si es necesaria en otras ocasiones o, como generalmente se está cambiando de tipo según las exigencias del trabajo, estos suelen quedarse sin la pieza. En algunos casos, esta carencia responde a motivos de seguridad. Entre los escritores corre el consejo de que si te pillan no deben de cogerte los aerosoles con la válvula puesta ya que podrían rociarte los ojos de pintura. Esta creencia sin duda responde a algún acontecimiento real, aunque puntual (ZSL c.p.1 marzo 1996). En todo caso, el abandono del material antes que mostrar una faceta de irrespetuosidad contra el medio ambiente, supone una medida de protección. Con ello se evita que de ser parados de vuelta y se les registre, se les pueda encontrar el delator material. En ese mismo sentido, se procuran medios para evitar las manchas de pintura en manos o ropa, aunque los escritores experimentados saben pintar manchándose lo mínimo.

También se ha observado que algunos escritores, antes de deshacerse de los botes, los pinchan para que pierdan la presión. La razón de este hábito está en evitar que cualquiera que ande merodeando por las inmediaciones -especialmente los chavalines o algún toy-, al ocurrírsele coger uno y jugar con él o manipularlo, lo dirija contra su pieza, proyectando el resto de carga que pudiese quedar, chafándola (MROK c.p. mayo 1996). Este mismo resultado se obtiene retirando la válvula, pero este medio es más seguro.

Como elemento curioso, se pude indicar que el olor de la pintura, del aerosol es también un rastro importante. Gracias a

él, los escritores pueden determinar si se ha pintado recientemente en ese lugar (LERAS c.p. marzo 1996).

#### 4.3.2.3. Documentación y desaparición

La última fase no es imprescindible ni inmediata, aunque es muy habitual, incluso entre los escritores más jóvenes, consolidándose progresivamente como fase irrenunciable. Está condicionada por el carácter efímero de la obra y la consciencia del escritor de la transitoriedad de ésta. Consiste en su registro, por lo general mediante el fotografiado de la pieza (*flicking*). Un recuerdo para el escritor y un testimonio frente a otros colegas, incluso para acallar comentarios escépticos. Estas fotos se suelen recopilar a modo de trofeos en uno o varios álbumes (*flicks books*) en los que también suelen figurar piezas de otros escritores amigos o admirados por su trabajo y que pueden adquirirse por intercambio. En algunos casos, dependiendo de los méritos de la obra, el prestigio del escritor o los contactos, estas fotos se destinan a su publicación en magazines.

Como muestra de la importancia que puede alcanzar la documentación de la actividad grafitera, se ha constatado la polémica entre los escritores sobre la existencia de trucajes fotográficos. Sobre todo, ésta acontece entorno a las piezas de trenes<sup>92</sup>.

Finalmente, advertir que se aprecia que los escritores de graffiti tienen asumido que sus obras son transitorias.

---

<sup>92</sup> En especial, este tema surgió con relación al caso de la pintada del AVE (ZSL c.p.1 marzo 1996). No obstante, ha quedado registrado fehacientemente un graffiti realizado en octubre de 1995 sobre un AVE por escritores presumiblemente sevillanos (WANTED noviembre 1995). En general, se puede afirmar que todos los trenes europeos de alta velocidad han sido presa de los escritores de graffiti (SUSO c.p. marzo 1996).

Prácticamente, ninguno considera que la pieza que ejecuta vaya a tener una existencia imperecedera, aunque se pueda presumir según su ubicación un margen temporal concreto de existencia. No obstante, siempre se pueda mantener la esperanza de que por diversos avatares tal posibilidad suceda. Sin embargo, no puedo confirmar tajantemente que todos los escritores de *Hip Hop Graffiti* sean conscientes de que el remate al mensaje de protesta patente o latente que contraiga su acción grafitera resida en el *buffing*, o sea, la desaparición por una acción humana represiva de su obra. De este modo, habría que considerar que es este factor el que culmina la acción grafitera y completa la obra plástica del escritor (Ramírez 1992: 200-201). Por consiguiente, muy posiblemente haya que considerar la *damnatio* contra el graffiti como la última fase consumatoria del acto grafitero, por lo menos en buena parte de las tipologías de graffiti y fundamentalmente en el *Hip Hop Graffiti*, especialmente si procede de las instituciones (f. 330).

#### 4.4. Patrocinio tecnológico y Graffiti Move

Antes de cerrar este bloque conviene subrayar aún más la vital importancia que tiene el desarrollo tecnológico de los útiles del escritor de graffiti. Es más, en este punto quiero destacar la labor de patrocinio o mecenazgo que realizan las distintas empresas que se dedican a la fabricación y distribución de este material artístico. Para ilustrar este aspecto, seguidamente analizaré sucintamente una nota publicada en el magazine AEROSOL KINGDOM (nº4, abril de 1995), firmada por Antonio Gumbau, representante de una de las marcas españolas más importante, la marca catalana Felton Spray:

*Definir que Grafiti es igual a Cultura no es descubrir nada nuevo. En efecto, en todas las partes del mundo, millares de "escritores" estampan su obra y su firma en escogidos espacios urbanos, llenando de color y vistosidad unos parajes que, de otro modo, nos hubieran pasado inadvertidos. Lo que algunos lectores no saben, es que "veinte centímetros", aproximadamente, es lo que separa a Felton Spray de la obra de un "escritor".*

*De forma decidida la Dirección de Felton Spray, S.L., apoya este movimiento cívico-cultural, estando presente, con su patrocinio, en todo tipo de manifestaciones y exponentes de este Arte Urbano.*

*Los técnicos coloristas del departamento de Investigación y Desarrollo de Felton Spray, se sienten orgullosos de ver como día a día, a través de la calidad en la formulación de los colores, sus aerosoles son escogidos y valorados por "escritores", tanto de España, como del resto de Europa, para así plasmar, a "veinte centímetros", toda la sensibilidad que fluye de ellos, en la creación de su Obra.*

*Felton Spray, S.L., se siente muy honrada de ser, por medio de sus aerosoles, la prolongación de la mano y los dedos, en la expresión de la genialidad, creatividad y sensibilidad de estos artistas de la Cultura Urbana y renueva su compromiso de acercar la calidad y competitividad de sus productos, por lo menos, a "veinte centímetros del "Escritor".*

Antonio Gumbau

Aparte, de la asociación que se establece entre el *Graffiti Movement* y la cultura (arte urbano, cultura urbana), resaltando sus cualidades éticas (movimiento cívico-cultural), lo que nos interesa en este particular es el discurso que se articula Felton cara a la construcción de su propio rol como promotora. En principio, ésta desde una retórica publicitaria sostiene las siguientes ideas:

- a) El escritor ha de ser consciente de la importante labor que realiza Felton, porque su propia labor grafitera es importante.
- b) Felton está siempre al lado de los escritores de graffiti, ayudándoles. Felton es un aliado, un amigo.
- c) La calidad y competitividad -avalada por un eficiente equipo técnico- de Felton favorece la transmisión de la sensibilidad expresiva del creativo escritor europeo. La técnica colabora en la liberación del hombre, concretamente, en la libertad de expresión.
- e) Felton es una prolongación física del escritor. Por tanto, el aerosol no es un elemento extraño al escritor. El instrumento es una parte del hombre, sujeto a su dirección, cuya carencia puede suponer un estado de mutilación o impotencia.

De esta forma, Felton aparece como una institución altruista de servicio público, mecenas de la cultura y participe en la construcción de un mundo mejor y más bello. No obstante, no resulta casi necesario advertir que ninguna empresa realiza una labor desinteresada a la hora de publicitarse. Consiguientemente, esos cuatro planteamientos responden, por tanto, a una serie de razones que se arremolinan alrededor del instrumento emblemático del graffiti (el aerosol), y que podríamos fijar de este modo:

1) Felton promueve el graffiti, para promover el consumo de aerosoles, especialmente de los Felton, posiblemente la mejor de las marcas.

2) Se dirige al escritor de graffiti como un cliente exigente que necesita de empresas como Felton para cubrir profesionalmente las necesidades instrumentales que requiere su obra artística.

3) Sin el aerosol (de calidad) el graffiti limitaría su existencia gravemente (espacial y expresivamente, cuantitativa y cualitativamente). Felton garantiza la oferta de este material.

4) El graffiti necesita de promotores tan dedicados, buenos y leales como Felton si quiere seguir progresando.

5) Felton es imprescindible.

Las empresas como Felton, por medio de su labor cara a la organización de certámenes o exhibiciones, están fortaleciendo su posición empresarial, garantizándose su cuota de mercado específica, nada desdeñable. A causa de su política empresarial -que sin duda delata la implicación de escritores o gente próxima a estos- procuran dar cobertura material al mundo del graffiti de una manera especial. De este modo, aunque priman por encima intereses comerciales, también se observa una actitud comprometida con un movimiento universal, eso sí, desde su virtual contribución a la cultura institucional. En este sentido, no se percibe ningún deleite en crear una imagen restringida del consumo de sus productos más allá de su etiqueta como material artístico ni en constituirse en única alternativa de compra (en éste caso, le basta recalcar una y otra vez sus excelencias y en acaparar en la práctica la oferta de algunos locales de venta). Igualmente, parece dar garantías

la imagen de empresa supranacional, expansiva, que se construye por medio del anuncio de su positiva valoración por escritores europeos (examen de expertos). Una imagen de prosperidad que contribuye a afianzar su imagen cualitativa y más o menos genuina.

No cabe duda de que los escritores de graffiti constituyen uno de los más potentes grupos de consumo de pintura en aerosol. En ello, participa, claro está, esa sacralización del *spray* que descansa en su aspecto práctico y simbólico. No obstante, las aventuras empresariales de algunos escritores para garantizarse el control de los medios de comercialización, distribución y producción, nos muestran que no se resignan al papel de consumidores pasivos, de piezas de tablero. Procuran ser dueños de su destino, ocupando todos los espacios relacionados con el graffiti como forma de vida, consumando su segregación cultural.



## IV. EL ESCRITOR DE GRAFFITI Y SU FIRMA

### 1. El escritor de graffiti

#### 1.1. Los inicios del escritor

El escritor de graffiti tipo comienza su actividad grafitera durante la fase escolar, en los últimos cursos de la educación primaria, o posteriormente una vez integrado en el mundo laboral o durante los primeros cursos del bachillerato o de la formación profesional. Normalmente tiene mucho peso la influencia ejercida por el círculo de amigos, ya sea como ámbito de iniciación o desde una actitud imitativa. No obstante, para su arraigo es necesario que el chaval presente una predisposición hacia las actividades manuales y, en especial, resulta muy conveniente que le guste el dibujo y la pintura y tenga habilidades para ello<sup>1</sup>. También, implica que

---

<sup>1</sup> En este punto existe la polémica interna entre los escritores que por lo general sostienen que «no hace falta estudiar para pintar», o sea que la facultación para pintar no tiene por qué provenir de una formación institucional, sino que uno mismo puede proveérsela a través de la práctica y el desarrollo de la imaginación o el buen gusto (autodidactismo). En ciertos momentos parece aludirse al concepto de gracia, aunque es muy común declarar que no existe un determinismo nato, sino que cualquiera con esfuerzo y dedicación puede llegar a ser un buen escritor. Es ilustrativo un fragmento de la conversación sostenida entre MEGAROCK, CHICO y yo:

MROK.- Son los que peor pintan los raperos.

CHICO.- Sí, luego en el fondo los raperos, que son los más eso, son los que peores pintan. Sí, es verdad.

F.F-S.- De todos modos, no hace falta tener una formación artística para acercarse a esto.

CHICO.- No.

desarrolle un espíritu deportivo o aventurero, compañero de una requerida capacidad imaginativa. Además, es bastante importante que en su entorno habitual se venga desarrollando una actividad grafitera o muralista, aunque sea de modo mínimo o, al menos, frecuente puntualmente áreas con conjuntos notables o sobresalientes que puedan despertar en él cierta vocación.

Es difícil precisar la duración media de esta fase, ya que son bastantes los escritores que se estancan en ella y más los que abandonan. En general, no suele ser inferior a cuatro o cinco años, tras los cuales los escritores por medio de su autoaprendizaje adquieren en sus piezas un nivel cualitativo aceptable.

Los escritores más precoces rondan desde los nueve a los trece años de edad. Esto incide en el valor del graffiti como medio de reafirmación personal durante la adolescencia. Este refuerzo de la autoestima puede responder a muy diversas razones: problemas familiares, carencias afectivas, falta de proyección de futuro, una necesidad expansiva de comunicación,

---

MROK.- Hombre, el que sabe dibujar va a tener posibilidades de...

CHICO.- Hombre, siempre hay que saber dibujar algo, ¿sabes?

F.F-S.- Le sacaré más, ¿no?

CHICO.- Pero no tiene nada que ver.

MROK.- Pero la gente que no sepa dibujar no va a tener futuro.

CHICO.- Hay gente que se pone a hacer letras y letras y le sale guay.

MROK.- No es que para hacer letras tienes que saber dibujar, CHICO, es tontería.

CHICO.- No te creas tú.

MROK.- Es que, si no tienes gusto para saber dibujar, tío, es que no...

CHICO.- Pero es que hay mucho copieteo en esto.

MROK.- Bueno, pero es que todo el mundo copia, ¿sabes? Todo el mundo tiene una referencia de alguien.

CHICO.- Todo es copiado y entonces tampoco hace mucha falta dibujar. Te pones aquí a pintar de un fanzine o de donde pilles.

F.F-S.- Pero la cosa es darle luego el toque personal, a lo mejor. Aunque copies, pero que se note la mano.

CHICO.- Bueno, siempre se le mete ahí el toque.

MROK.- De todas formas, por mucho que copies, en la pared no vas a copiar. En la pared tienes que pintar tú.

(CHICO y MROK c.p. marzo 1996)

desarrollo de las capacidades senso-emotivas, etc. A este carácter del graffiti como medio de realización personal se añade la función de integración dentro de un grupo o, incluso, la búsqueda de una identidad propia dentro del macrogrupo de los escritores de graffiti, que dota al chaval de un sentimiento de hermanamiento<sup>2</sup> que le procura un sentimiento de seguridad. Este compadreo se ejercita por medio de colaboraciones, invitándose unos a otros para coparticipar en acciones, de manera correspondida; o en reuniones festivas (*jams*), donde lo que cuenta es el contacto personal y el cultivo de los lazos de amistad en un ambiente cordial y divertido. En el mismo sentido, el uso como lugares habituales de reunión de plazas, parques o locales de ocio, *pubs* y discotecas, con un mismo o variado ambiente estético-musical, etc.<sup>3</sup>, colabora en la consolidación de una identidad colectiva.

El grafiteo también le sirve como mecanismo o pretexto para conocer el mundo<sup>4</sup> en una fase de apertura hacia el exterior de su entorno familiar, de su vecindario o del marco escolar, iniciando la exploración y "apropiación" o, mejor

---

<sup>2</sup> Esta concepción de los escritores como una gran familia (*Writers' Brotherhood*), una fraternidad que no entiende de fronteras y se pone por encima del interés netamente individual está dando paso, al menos en el caso español y sobre todo en el segundo tercio de la década de los 90, a un proceso de disgregación. Algunos grupos de escritores adoptan una actitud distante hacia el movimiento y sus reglas o se invisten como baluartes de la ortodoxia, esto genera un clima de dispersión y enemistad entre los escritores bastante dañino para la unidad del graffiti (*AEROSOL KINGDOM* octubre 1995: 8; *MROK* c.p. junio 1996). No obstante, se trata de un proceso previsible, inseparable del proceso de expansión e "institucionalización" del movimiento.

<sup>3</sup> Algunos nombres de locales madrileños claves por su vinculación con el *Graffiti Movement* son los históricos: *Yas'tá*, *No sé*, *Más Más Más*, *Travesía*, *Tránsito* o *Stone's*, o más próximamente: *Gas*, *Cadye*, *Silikon*, *Acción Tóxica*, *No lo sé*, *Vogue*, *Ska*, *Plug*, *Kingston*, etc.

<sup>4</sup> Este conocimiento se establece a través de un medio envolvente (accional, procesual y objetual) que se muestra atractivamente equilibrado, al conjugar de manera efectiva el procedimiento cognitivo intelectual y el procedimiento cognitivo intuitivo y que, perceptiblemente o no, siempre constituyen ambos un indisociable (Arheim 1989: 27).

dicho, toma de posesión de su barrio, de su ciudad, etc... Este componente es semejante al registrado por Frederic M. Thrasher entre las pandillas de vecindario (*gangs*) en el Chicago de los años 20, con un alto índice de delincuencia (Thrasher 1963). Salvando el factor de la etnicidad, que el propio autor secundariza por ser subsidiario a la territorialidad o convivencia de vecindario, y destacando el socioeconómico, su aplicación a este particular es procedente, pese a tratarse de dos marcos espacio-temporales distintos, ya que en ambos prevalece la concurrencia de factores como la vivencia suburbial en áreas "fronterizas" (*intersticialidad*) y el desarrollo facultativo propio de la edad:

*«Gran parte de sus actividades, según observó Thrasher, consistían en vagar y explorar el mundo, ensayando nuevos comportamientos y creando fantasías para distraerse, al menos momentáneamente. En sus actividades veía Thrasher una inacabable búsqueda de experiencias nuevas, uno de los cuatro deseos que Thomas ha formulado como los principales resortes de las motivaciones humanas, a saber: experiencia nueva, seguridad, respuesta y reconocimiento [Thomas 1966: 117 y ss.]» (Hannerz 1990: 50-51; Fernández 1994: 253)*

En el caso vallecano, este descubrimiento del barrio incide generalmente en la consolidación de una estrecha identificación entre el escritor y Vallecas o su porción de Vallecas (Entrevías / Puente Vallecas / Pueblo Vallecas). En sí, el descubrimiento del mundo es el descubrimiento de sus límites. Desde el planteamiento thrasheriano también se incidiría en ello: el pandillero es un hombre de frontera (física, cultural y moral) (Hannerz 1990: 51).

Por todo ello, esta actividad se puede constituir en un rito de paso<sup>5</sup> hacia la madurez, donde el riesgo o la competitividad juegan un papel fundamental y dan sentido al deseo de activación de las capacidades del individuo<sup>6</sup>. Incluso, compuesto de distintas etapas o pruebas de valor como pueden ser el *racking* o la acometida de la primera pieza de tren. Estos elementos le dotan de un valor trascendente no evidente en el mero terreno lúdico, pero abiertamente manifiestos al interferir los ámbitos de la realidad social. A través de ellos se abre la conciencia a constantes conceptuales como el enfrentamiento con la muerte o con la vida<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Por rito de paso (*rite de passage*) se entiende todo aquel ritual que acompaña a todo cambio de lugar, estado, posición social y edad, según la definición de Arnold van Gennep (Van Gennep 1960; Turner 1988: 101-102). En el caso del escritor de graffiti, la adopción de un nombre, la integración en un grupo, la realización de la primera pieza o de la primera chapa o toda su actividad como escritor constituirían ejemplos de este tipo de actos.

<sup>6</sup> Respecto al sentido iniciático de los primeros tanteos de los escritores, creo conveniente extraer parte de la entrevista sostenida con CHICO, que puede extrapolarse sin problemas de modo general:

F.F-S.- Entonces, ¿cuánto tiempo llevas en esto?

CHICO.- Diez años. Diez, nueve años y ya a partir del cuarto ya como ya, ¿sabes? Al principio es lo típico, trastear y manchar. O sea, todo el mundo...

F.F-S.- O sea, el contacto con la materia, digamos.

CHICO.- Sí, sí. Esto es como todo el mundo. Nadie nace... Para pintar un pared así nadie nace con los dotes. Hay que manchar mucho, estropear muchas fachadas y... y estropear todo. Te cargas todo, lo que pillas. Firmas en todos los sitios. Pero, luego ya pasa esa etapa y ya realmente cuando le coges el truquillo. O sea, es que es una técnica más. Cuando ya sabes dominarla, ya, también la da. Cuando ya eres mayor ya dices «vaya tontería».

F.F-S.- Sí. Parece una cosa de críos.

CHICO.- O sea, ya vas a hacer simplemente tu pieza y ya está. Y ya no eso de que cuando eres pequeño pintas -pues fíjate- todo lo que se pueda pintar y pintas por todos los lados.

(CHICO c.p. marzo 1996)

<sup>7</sup> La búsqueda de una identidad se manifiesta más intensa durante el ciclo juvenil (Johnston, Laraña y Gusfield 1994: 16). Pero, es en la adolescencia avanzada o en el momento inmediato de alcanzar el estadio adulto o antes según sea la sensibilidad de cada cual, cuando el escritor, como persona, se plantea más crudamente ciertas interrogantes vitales. Indudablemente, la liberación mental de ciertas preocupaciones materiales inmediatas permite proceder a una intensa introspección en torno a su identidad e, incluso, en torno a la misma entidad. En este sentido cabe recordar la conexión entre los movimientos juveniles y la cultura de ocio y consumo (Feixa 1998: 43).

Igualmente, este valor como rito de paso no sólo se plantea a un nivel personal o social, sino también como mecanismo de integración estructural. Esto viene determinado por la concepción entre algunos escritores de la dedicación al graffiti como algo temporal u ocasional, lo que vendría a caracterizarlo como un tránsito.

No obstante, el escritor común no es un apologeta de la violencia criminal ni de los conflictos sociales, según mis observaciones. Es más suele criticar el clima crispado, agresivo de su entorno cotidiano, arremetiendo directamente contra sus causantes a sus ojos por medio de la ironía, la evasión o el comentario directo. Su actuación se mueve en un nivel personal o grupal, aunque con frecuencia por lo comunitario de su opinión el escritor asume el valor de portavoz social. De este modo, su acción individual o en grupo no consiste en una actividad criminal en el sentido estricto. Sólo en algunas ocasiones, por la magnitud que alcanza en términos generales, se convierte en una cuestión social a atajar dentro de su consideración como una oleada vandálica o delictiva. En este asunto juega un papel importante la liminalidad y la prolongación temporal y espacial de este mundo y la exageración de la estructura. Ya que la liminalidad por una parte genera la constitución de una *communitas* de individuos que se identifican con tipos marginales o símbolos culturales de esta liminalidad (el bufón, el monstruo, el negro, el delincuente, etc.), pero tomados como símbolos de unos valores morales enfrentados al poder coercitivo de la administración política, y, por otra parte genera su visión social como algo "contaminante" o "peligroso", fundada en su aclasificación o inclasificación, atendiendo a los criterios

tradicionales (Turner 1988: 115-116). Finalmente, la exageración de la estructura social provoca que la *communitas* se convierta en una manifestación patológica al margen o contra la ley oficial (Turner 1988: 135).

Las mayores complicaciones para formarse son la dependencia económica de los padres o la supervisión de sus gastos y sus actividades. Esto hace que no puedan afrontar numerosos proyectos y que los que se ejecuten no representen serias tareas y, además, se restrinja su movilidad física. Las críticas de los vecinos también inciden por lo qué puedan decir a sus familiares o influir en sus amigos por recubrirlos de una reputación vandálica y, por extensión, delictiva. Esto motiva que se busquen sitios resguardados o escondidos o, incluso, alejados de donde se vive, desarrollando una actividad incógnita hasta que son sorprendidos y cogidos por la policía o los guardias de seguridad. En ese momento los padres afrontan esta situación como un problema en sí o una simple travesura. Por otro lado, este hecho suele ser un hito frecuente en la vida de los escritores que por lo general les obliga a tomar una decisión firme de continuidad, si ciertamente su vocación es sincera, o abandonar, si consideran que no vale la pena, no pasando su periplo grafitero de un simple escarceo juvenil. Curiosamente, se puede afirmar que ambas opciones permiten alcanzar una posición de madurez bien como simple adulto, bien como escritor adulto.

En cierta medida, la actividad grafitera a estas edades no está tan mal vista como a otras más mayores, ya que se considera como algo propio de la edad, de la golfería de los chavales. Esto incide en que socialmente se venga creyendo,

significativamente, que el graffiti es un producto infantil. Esta asociación pública condescendiente en cierto punto con la trastada inocente sin embargo se torna escandalosa y combativa cuando el escritor tiene dieciséis o más años. En este caso, incluso lo que en otras circunstancias podría valorarse como una habilidad graciosa o prometedora, más o menos reprochable por el medio más que por el fin, pasa a ser visto como una extravagancia o chifladura perjudicial al atentar contra derechos tan fundamentales como el de la propiedad, sin reparar en las virtudes artísticas o las posibles vinculaciones sociales:

MROK.- Claro. Muchas veces me han visto pintar y me han dicho, a lo mejor, «con pelos en los huevos y pintando en las paredes». Claro que no ven. Que esto lo ven. Que pasa una persona a lo mejor y dice «mira los niños como dibujan». No ven que esto lo pudo hacer una persona de más edad. Cuando en realidad los mejores pintores son, claro, la gente más mayor, que son los que más años llevan.

(MROK c.p. abril 1996)

Esta actitud social, está además respaldada proporcionalmente por la legislación<sup>8</sup>, que sólo contempla, lógicamente, una actuación "seria" o "dura" contra los escritores mayores de dieciocho años, en edad penal.

No obstante, es la actividad de los *tagger-toys* la que ocasiona la mayor mala fama del graffiti y la mayor excitación

---

<sup>8</sup> No existen normas específicas contra el graffiti, pero se pueden aplicar distintos artículos y decretos pertenecientes al Código Penal (daños a la propiedad ajena, reparación de daños, injurias y reincidencia, contemplándose el atenuante de minoría de edad), a la Ley de Ordenación de los Transportes Terrestres, al Reglamento de viajeros del Ferrocarril Metropolitano de Madrid, a la Ordenanza Municipal de Madrid, en especial todas aquellas medidas referentes a la protección del medio ambiente urbano; y los bandos municipales.



pública<sup>9</sup>. La piedra clave es el bombardeo indiscriminado de estos estrambóticos chicos que empiezan a coger el *spray* o aquellos no tan chicos que se han anclado en esta fase. Además de que su actitud evidencia claramente síntomas de una alevosía delictiva, que no guarda el más mínimo respeto ni siquiera hacia las buenas piezas de otros escritores o para con los escritores veteranos<sup>10</sup>. Es más, al disfrutar en el caso de los

---

<sup>9</sup> Un claro ejemplo de la oposición social al *tagging*, que por lo general no se destaca precisamente por sus cualidades artísticas, aunque las alcance, lo tenemos en la respuesta ciudadana que en agosto de 1993 estalló en Carabanchel, en el barrio de Comillas (Juanes 18-8-1993: 49; 30-8-1993: 71).

<sup>10</sup> Esta vinculación queda bastante patente en los comentarios recogidos entre los escritores veteranos. Incluso, puede llegarse a determinar la existencia de una "delincuencia interna" con la transgresión de los códigos normativos básicos que tradicionalmente se han transmitido entre los escritores para convivir de manera armoniosa y fortalecer su sentido de unidad o por jugar con ventaja, valiendo menos:

CHICO.- Eso es lo que te decía. Nosotros. Eso normalmente es el bombardeo de los niños pequeños. Cuando eres pequeño no piensas y te da igual, ¿sabes? Y, si pintas un monumento sabes que haces daño y lo va a ver más gente y van a decir «mira este desgraciado que ha pintado aquí». Pero ya se fijan en la firma, ¿sabes? Cuando empiezas en esto eres un inconsciente y hasta que no te meten el primer susto, ¿sabes? Que te metan un susto de agarrarte y... También depende mucho de las familias.

F.F-S.- ¿Qué penas tiene esto del graffiti?, ¿qué suele ponerse, multas...?

CHICO.- ¡Estos, éstos son la pega! Mira.

[Hace un gesto señalando a un coche-patrulla de la Policía Nacional que lentamente se acerca. Se para a nuestro lado mientras charlamos]

CHICO.- No, es que normalmente multa. Multa que te crío. Y al que pillan, pues...

F.F-S.- ¿Te pueden confiscar el material?

CHICO.- Sí, eso claramente. Te quitan todo y, hala, multa y juicio. Tienes un juicio. Y la multa, pues depende... Entonces, lo que hablábamos, la gente que pinta estatuas y eso son la gente joven. Pero joven, menores normalmente y son los se roñan unos a otros, los que pintan en cualquier sitio. O sea, son... la gente joven es delincuente. Yo lo considero más delincuencia, porque saben que por su juventud no les hacen nada.

F.F-S.- Se escudan.

CHICO.- Sí, sí y es verdad. Y se meten más a pintar vagones a, o sea, a estropear cosas y eso, porque saben que son pequeños. Hacen daño por el hecho de que son intocables. la policía le pillan a lo mejor pintando un sitio, yo qué sé, un monumento, cualquier cosa así que normalmente a una persona adulta se le cae el pelo; a ellos no les hacen nada. Simplemente, les cogen de la oreja, llaman a sus padres y a limpiarlo mañana. Y claro, normal. Todas estas firmas, todo el bombardeo que hay en el barrio, aquí, todo eso, no pasarán de los dieciséis y menos años. Todo, todo en general, todo el bombardeo que hay aquí.

F.F-S.- Eso es lo que hay que hay muchos, pero luego que vayan a más ya hay menos.

CHICO.- No, no, claro. Es que lo fácil es tener un *spray* y hala. Son etapas de tu barrio, ¿sabes? Es como «voy a pintar». Conoces a gente en el colegio a lo mejor que pinta. «¡Ah, mira! Mi amigo pinta, pues yo también lo voy hacer». Y ya te juntas mucho y a poner a caldo a todo el barrio.

(CHICO c.p. marzo 1996)

menores de edad de una práctica impunidad sólo rota por la imposición de medidas ejemplarizantes -que sin lugar a dudas les resta cualquier mérito, ya que saltan, como se dice, con red-, provoca que las autoridades se ceban con los escritores mayores sobre los que concentran los mayores esfuerzos represivos. Esta fricción interna y la conciencia del autoperjuicio cara a la sociedad que ocasionan al graffiti estos escritores que no miran por el resto queda bastante patente en los testimonios recogidos de grupos como los TZC de Parla (manifestando una clara distinción interna dentro del graffiti entre los escritores que se limitan a firmar y los que aspiran a hacer cosas de mas enjundia), para los que «los taggers como suele decirse son la oveja negra. Por ellos tenemos la fama que tenemos. Son los más radicales, sólo pintan su firma para joder» (Alonso 1993: 11-14)<sup>11</sup>. Porque no hay que olvidar que aunque el graffiti es en principio una actividad vandálica por ley, aspira a participar en el beneficio a la comunidad, humanizando el espacio urbano a través de su buen hacer, de su arte. Se trata de una particular manera de entender la iniciativa cívica y un excelente exponente de la indispensable y recíproca dialéctica que se produce entre la *communitas* y la estructura (Turner 1988: 134-135).

---

<sup>11</sup> Estas actitudes críticas en el mundo del graffiti frente a la actividad de los taggers ya se dan con bastante antelación en el contexto newyorkino. De este modo, Castleman recogía ya las manifestaciones menospreciantes o críticas al tagging por escritores de piezas (Castleman 1987: 38).

### 1.1.1. La formación plástica del escritor

Su formación es autodidacta y se produce en la calle, de modo informal, a través de la propia práctica, de enfrentarse directamente a la materia y de ver trabajar a otros escritores. Por tanto, es ajena a los cauces formativos articulados socialmente (talleres, academias, escuelas, facultades...). Igualmente, la base principal de la adquisición de un buen estilo es la práctica, la observación y el intercambio de ideas e informaciones (*crítica y consejo*<sup>12</sup>).

Esto no impide que posteriormente algunos escritores ingresen dentro del sistema de enseñanza institucionalizado, aunque sea con el interés de conseguir unos conocimientos y unas experiencias que beneficien su carrera como escritor de graffiti, cuando la mantienen paralelamente. Esta formación por lo general le sirve para ampliar su repertorio técnico, principalmente para enfocarlo hacia actividades como el diseño gráfico, la serigrafía, la animación, la ilustración o el cómic, la pintura mural, etc. En esta tendencia habría un deseo de buscarse unas fuentes de financiación que no estuviesen

---

<sup>12</sup> El consejo y la crítica contribuyen en el terreno plástico y técnico a mejorar más rápidamente la destreza manual y la perfección técnica, la planificación racional de la ejecución del graffiti y a educar el gusto, lo que contribuye a perpetuar una serie de convenciones formales que caracterizan lo que vienen a ser los estilos o el mismo *graffiti style*. Consecuentemente, esto estimula la actividad del escritor, ayudándole a definir su proyecto particular como tal. Indudablemente, este logro se efectúa al calor de la atención personalizada que se establece entre un escritor que asume temporalmente el rol de maestro y otro que asume el de aprendiz, incluso, alternantemente. Por lo general, el escritor maestro suele ser veterano, pero lo que le caracteriza es su amplia formación y experiencia. Devon D. Brewer le denomina *mentor-protégé* (Brewer 1992: 188), lo que se corresponde con los calificativos usados por Craig Castleman para el escritor novato: *protegido* (Castleman 1987: 33) y para el veterano que dirige el aprendizaje de éste: *maestro* (Castleman 1987: 112).

desligadas de lo artístico (decoración de locales, de cascos de motorista, de vehículos, diseño y venta de estampaciones para camisetas o pegatinas, diseño de carátulas, dibujos para tatuajes o logotipos, etc.)

En estos casos, los escritores no suelen ser especialmente contenidos en lo referente a su actividad grafitera, aunque puedan ser discretos en su declaración pública como escritores (KOAS c.p. mayo 1998). Normalmente dejan un buen reguero de pruebas en tablones, taquillas, mesas, paredes, fachadas, etc., (fs. 333-335). No es extraño que incluso entre sus compañeros estudiantes surja, cuando se descubre su identidad de escritores, la incompreensión acerca de algo que puede considerarse como una pérdida de tiempo o un riesgo innecesario, una extravagancia o una locura.

En este punto, es curioso destacar que aquel joven que se ha integrado en los mecanismos de formación artística y no ha desarrollado con anterioridad una actividad grafitera, difícilmente profesará ésta. Al menos, de un modo continuado y tan sentido como los escritores que se han iniciado en edad temprana, pasando a vivirse como una experiencia caprichosa para contar a modo de anécdota. Sin duda, la preferencia por otras alternativas a sus ojos más lucrativas o prestigiosas desde su marco circunstancial, le hace concebir el graffiti como un divertimento puntual, una experiencia más que añadir a su *curriculum* de extravagancias, cuyos postulados sociales podrían defenderse sin problemas de conciencia dentro de los cauces establecidos.

Respecto al graffiti en sí, se procede primero a abordar cosas tan simples como una firma o una pota hasta la consecución de la *masterpiece* y a un aprendizaje gradual desde los estilos más sencillos a los más salvajes (Cooper y Chalfant 1991: 32). Por otra parte, en los inicios juega un papel primordial el copiado (iconografía, formas, colores, etc.), hasta que se alcanza un nivel suficiente que permita la elaboración de motivos originales o sin recurrir a un referente sobre papel. De este modo, se procura que, aunque sea reconocible la existencia de influencias, se alcance un punto de innovación o personalización que prevalezca sobre éstas:

KAMI.- No, pero es que... Date cuenta que... Yo qué sé. Hay... Es como en música, como en todo tipo de arte supongo, ¿no? Que tienes... Aam... Pues eso, veinte pioneros por un lao y luego tienes veinte pavos innovadores que salen con cosas que da igual la época que sea, de donde han salido... Aam... Y luego, pues hay peñita que intenta hacer sus cosas, ¿no? Pero... Yo qué sé. Luego la gran mayoría que ves de las pintadas pues tienen influencia de esos veinte pioneros y de esos veinte innovadores, ¿no? Aam... Y a algunos pues se les ve las influencias muy claras. Éste se ha copia, pero que se mueve mucho y es... Pues, a mi modo de ver, pues no han conseguido su estilo propio. Y luego hay otra gente, que vale, que puedes ver influencias, pero tampoco las ves de dónde, ¿no? A lo mejor, vale sí... Yo qué sé. Hum... De mi estilo se podría decir que hay influencias de KASE y de PHASE TWO, de Nueva York, pero más que nada porque son cosas muy rectas y hay muchas rectas y tal y no y es... Antes era más complicaao, ahora intento hacerlo recto, medio complicaao, pero con formas simples, ¿no? Aunque las letras sean complicadas, pero que las formas sean simples. Aam. Y eso, pues creo que es bastante mío, ¿no?, el rollo que he conseguido. Aam. Pero, el rollillo de rectas y tal y de asimetría es un rollo diferente, ¿no? No sé. Aam. Pero bueno.

(KAMI c.p. junio 1998)

Esta actitud del copiado -típica de la fase escolar en que el copiado de dibujos, de rotulaciones, cómics o

ilustraciones de libros es habitual- se debe procurar superar lo más pronto posible para evitar que se convierta en un pernicioso hábito -en este sentido el procesamiento iconoclasta o no de las imágenes de los *mass media* es fundamental-, aunque no siempre se tiene muy en cuenta este punto a la hora de valorar la obra de un escritor:

SUSO.- [...] La gente copia bastante, muchísimo. Porque al fin y al cabo tampoco le da mucha importancia lo que es al ser original o no. Lo que quieren es mucha cantidad y en sitios difíciles. Lo que es la gente que busca eso. Luego, los que están, los muralistas buscan tener, sacar cosas originales, intentar crear su propio estilo, que dicen. Pero vamos, esos son los menos.  
(SUSO c.p. marzo 1996)

En esta construcción de un estilo propio, hoy por hoy tiene una importancia principal la gran difusión interna de fanzines y fotografías, ya que surte a las nuevas generaciones de referentes visuales internacionales.

Igualmente, siempre suele estar presente en la mente del escritor, aunque sus estilos no tengan mucha semejanza, un escritor predilecto al que le hubiese gustado parecerse en lo artístico y que sirve de motivación, de referencia ideal. Se distinguiría del *mentor-protégé* en que no se establece con él un contacto directo. El extracto siguiente de la entrevista con el escritor MEGAROCK se refiere a esta cuestión<sup>13</sup>:

F.F-S.- ¿Existen maestros y discípulos ahora, dado el desarrollo del graffiti?, ¿tú tienes algún discípulo?

---

<sup>13</sup> En el caso de ZETA también se percibe la existencia de una serie de escritores preferidos (los newyorkinos SEEM y LEE o los parisinos MODE 2 y CANE) que, sin duda, alientan desde su posición como modelos a emular un deseo de autosuperación para llegar a su altura. (AEROSOL KINGDOM abril 1995).

MROK.- No. Hombre, ha habido algunas veces, alguna temporada que algún chaval que ha empezado a pintar, no y tal, y ha estado pintando conmigo y tal [p.ej., SWON]. Pero vamos considerarme maestro<sup>14</sup>. [...]

F.F-S.- ¿Esos chicos que vinieron a pintar con vosotros qué están aquí como con maestros?

MROK.- Sí, para ellos ha sido pintar como si estuvieran con unos maestros, según dijo el CHICO. Yo es que no los conozco, ya te digo. Pero sí, para ellos fue como pintar con... Yo qué sé, como para mí pintar con el MODE 2. [...]

MROK.- [...] Maestro y discípulo, no. Lo que suele haber es un pintor preferido, ¿sabes? Para mí, un pintor preferido es MODE 2. Cada uno tiene siempre su pintor preferido.

F.F-S.- ¿Te inspiras un poco en su estilo al principio o es más por gusto?

MROK.- Hombre, siempre tienes tendencias. Pero, vamos es que inspirarse en MODE 2... Es que MODE 2 es único, para mí, vamos.

(MROK c.p. abril 1996)

Esta fascinación frecuente de los escritores jóvenes hacia la obra de los veteranos e, incluso, su figura personal, suele reportar una gran satisfacción a éstos que se deleitan refiriendo anécdotas sobre el tema que traslucen su satisfacción por el reconocimiento recibido:

CHICO.- [...] Mira, antes de venir tú se me ha acercado un chaval y me ha dicho «tú eres el MAX 501». Y ahí el chaval estaba alucinando y «joder, qué ganas tenía de conocerte y eso».

F.F-S.- Mucha fascinación y eso.

CHICO.- Sí, ¿sabes? Eso siempre gusta y...

F.F-S.- No, yo lo he visto. Estos chicos que vine con ellos el otro día [los ZSL], hablando con ellos, estaban, se le veía una pasión, una admiración por los que ya...<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> La humildad de este escritor veterano no debe confundirnos. Aunque el concepto de maestro deba siempre de considerarse desde un plano informal, MEGAROCK nos confirma su posición veterana, técnica y operativa, a través de su ocasional desempeño de la tarea de mentor-protégé.

<sup>15</sup> También se observó que realizaron una especie de "espionaje técnico-industrial". Fundamentalmente, se fijaban en la técnica del escritor veterano, el proceso de ejecución, la combinación de colores, el material empleado, etc.

CHICO.- Sí, es por eso. Porque ya llevas muchos años y ellos están empezando ahora y eso. Entonces, ya te conocen de...

F.F-S.- Te cogen como modelo.

CHICO.- Claro, sí, sí, sí. Es lo típico. Te empiezan... Te copian. O sea, te hacen fotos y sacan tus colores, que si haces esto, la forma... O sea, así es cómo se aprende, copiándose unos a otros.

(CHICO c.p. marzo 1996)

Incluso, se pueden observar tendencias de *genealogización* como sucede en otros ámbitos culturales (Kris y Kurz 1991: 36)<sup>16</sup>, aunque el alto peso del individualismo de este mundo no favorezca los procesos de anclaje del logro individual en la sucesión dinástica como sucede en el mundo artístico.

Sin embargo, encontramos en las colaboraciones e invitaciones, las labores en equipo o la asistencia a muestras los medios más importantes de formación artística entre escritores, gracias a la mutua observación que se establece y el intercambio de consejos u opiniones. Esta convivencia resulta enormemente rentable para los jóvenes escritores, que aspiran a codearse con las figuras del graffiti y servirse de sus enseñanzas con el fin de hacerse un nombre. De este modo, las comparecencias de los escritores veteranos a las exhibiciones públicas legales son el mejor medio para facilitar a los principiantes acceder a ellos (Brewer 1992: 191).

A este respecto, cabe distinguir dos modos de actuación principales dentro de una práctica no estrictamente individual:

---

<sup>16</sup> SUSO.- [MUELLE] Era amiguete mío, que le compraba pintura. (SUSO c.p. marzo 1996).

En este caso, cabe señalar que no existe una ligazón formativa o estilística, sino de trato. Incluso, la imagen de MUELLE, aunque genera el reconocimiento de todos los escritores por sus méritos como pionero, suele suscitar controversia y una revisión crítica de su posición como modelo, sobre todo en el ámbito del *Hip Hop Graffiti*. No obstante, los veteranos de una u otra manera tratan de aparecer de una u otra forma asociados con su nombre.



en compañía y en equipo. Una tarea en compañía representa la reunión de una serie de escritores que se juntan para realizar cada uno su graffiti, pudiendo haber alguna colaboración puntual entre ellos a la hora de resolver una pieza. El beneficio de este sistema reside en que se contempla la obra y la manera de hacer de otros escritores, se reciben críticas de la propia y consejos y se comparte, en definitiva, una misma experiencia creativa. Esto desemboca en un perfeccionamiento técnico y un dominio del medio mayor del conseguible por medio del ejercicio solitario, la definición del proyecto personal y una educación del gusto por el conocimiento de otros estilos y maneras de hacer. Normalmente, a diferencia del otro sistema, éste genera una competitividad o un deseo de emulación que estimula la superación individual. Esto redundará en un beneficio formativo, el afianzamiento de la identidad como colectivo y el ahondamiento amoroso hacia el medio expresivo del graffiti. El otro sistema, en equipo, se ejerce cuando se aborda una tarea en común y es muy propicio para embarcarse en ejecuciones de elevada complejidad o alto riesgo. El sentido de grupo es aquí fundamental y el deseo de coordinación incide en el fortalecimiento de las relaciones emocionales entre sus miembros. La amistad y el tratamiento igualitario entre los partícipes es crucial para hacer viable esta comunión operativa, ya que lima las posibles asperezas que desencadena la concurrencia de distintas personalidades y caracteres. Igualmente, como en el caso anterior, se perfecciona el conocimiento del medio y la práctica técnica, así como se educa el gusto, convergiendo el proyecto personal en la obra comunitaria. Ambos sistemas pueden confluir en un mismo momento. En el caso del seguimiento del grafiteo de la cata P1 se asistió a una realización en compañía, sujeta a un proyecto

en común. Cada pieza era fruto de uno o dos escritores a lo sumo, pero existía el condicionamiento *a priori* de que entre todos se daría o procuraría dar a luz un conjunto que integraría armoniosamente los distintos acentos particulares de cada escritor (MROK c.p. abril 1996).

Por otra parte, es de destacar en este punto, la influencia ejercida por el movimiento pendular entre la periferia madrileña (Móstoles, Alcorcón, Fuenlabrada, Coslada, Parla, etc.) y la capital, así como la establecida entre la Comunidad de Madrid y el resto de comunidades del Estado. De este modo, no es extraño descubrir el trasiego de escritores barceloneses, valencianos, alicantinos, malagueños, cacereños, cordobeses, ibicencos, etc., e, incluso, de países extranjeros (Francia, Italia, Alemania, U.S.A., etc.), por la ciudad de Madrid. Recíprocamente, también se establece un circuito hacia otras naciones desde España, en especial hacia las mecas europeas y de <sup>los</sup> U.S.A. También, sobresale en el caso de barrios periféricos como Vallecas, contruidos a base de continuas oleadas migratorias, una fluctuación entre el mundo urbano y el rural. En los períodos festivos, en especial el veraneo, es habitual que los chavales vayan con sus padres o abuelos a sus pueblos de origen a otras autonomías (Andalucía, Extremadura, Castilla-La Mancha, etc.), o a localidades típicamente turísticas, principalmente del Levante. Este hecho es la causa de la exportación e introducción del graffiti, esencialmente urbano, en ámbitos rurales o en ámbitos urbanos ajenos en un primer momento al fenómeno, donde arraiga *ex novo* o sirve de incentivo para los escritores del lugar. En el marco rural, este graffiti suele ser un elemento extraño que no tiene un

agarre efectivo en la población juvenil local, salvo en localidades de cierta densidad y cierto porte demográfico.

Por otro lado, la formación autodidacta hace al escritor muy sensible a su iconosfera<sup>17</sup> inmediata de la que se nutre en busca de referentes visuales y culturales, para enriquecer o consolidar sus códigos o ensañarse sobre ellos iconoclastamente. Especialmente, se vuelca en los ámbitos que más directamente le suministran modelos, como el público (donde se incluirían los mismos graffiti),<sup>el</sup> de los registros-ventana y de la comunicación icónico-impresa -como hemos visto anteriormente al hablar de las fuentes iconográficas-. Por medio de todos ellos, el escritor de graffiti va recibiendo multitud de estímulos. Por tanto, la grafitosfera, del mismo modo, se origina a partir de la acumulación de unos materiales visuales heterogéneos, altamente codificados y consecuentemente -puede decirse- influye y es influenciada, se infiltra y es infiltrada, "parasita" y es "parasitada" por ese conjunto de informaciones visuales que circulan en ese universo icónico regido por los medios de comunicación de masas. Igualmente, los mecanismos de concreción de sus productos visuales son similares como corresponde a su implicación en la estructura cultural. No obstante, surge entre ambas esferas una tensa fricción que se deriva del carácter institucional de la

---

<sup>17</sup> Por iconosfera -término acuñado por Gilbert Cohen-Séat (Cohen-Séat y Foueyrollas 1977)- ha de entenderse el resultado de las actividades productivas socialmente institucionalizadas dentro de un contexto cultural definido en el tiempo y el espacio (Brihuega 1997: 402). También ha de entenderse como un fenómeno urbano y exclusivo de nuestro tiempo, consecuencia de la globalización cultural y el desarrollo hipertrófico de la comunicación masiva, especialmente de orden icónico (Brihuega 1997: 398). En ella, se distinguen tres ámbitos o fundamentales: el público, el privado y el de los registros-ventana, a los que se suma el cuarto ámbito de la comunicación icónico-impresa. Se trata, pues, de un verdadero ecosistema visual, donde el graffiti se injerta ilegítimamente, jugando un importante papel como forma discursiva asumida por la cultura y, en cierta medida, determinada por ella, pero sin circunscribirse a su ordenamiento imperante (Brihuega 1997: 407).

iconosfera (regulación oficial) y <sup>el</sup>subversivo de la grafitosfera  
(transgresión de las normas).

## 1.2. Academicismo y Graffiti Move

Sin duda, resulta polémico hablar de academicismo en un movimiento que se reafirma en su condición de paradigma de la libertad expresiva y operativa durante sus cerca de treinta años de desarrollo, alrededor de doce o catorce en España. A esto se suma la especial carga peyorativa que el término *académico* ha adquirido desde el prerromanticismo hasta nuestros días (Pevsner 1982: 133 y ss.) y que hace que se deba emplear con precaución. Ciertamente, los escritores de graffiti en un sentido estricto no constituyen una institución ni un conjunto de instituciones y por tanto están alejados de ostentar con propiedad el calificativo de académicos. No obstante, por su organización básica, aunque sea dentro de un sistema descentralizado; su paulatina profesionalización, aunque sea de modo ocasional; la fijación de convenciones formales, aunque no sean imperativas en su predominio; la construcción en algún extremo de un cuerpo de pensamiento ortodoxo, la aparición de un patrocinio, la aparición de una clientela individualizada y de unos "entendidos", etc., el graffiti presenta unos caracteres propios que hacen suponer la concreción de una estructura "paracadémica", "protoacadémica" o, al menos, de una regulación formal y conceptual que en cierta medida uniformiza o enlaza las manifestaciones grafiteras de los escritores de todo el mundo que actualmente integran el *Graffiti Movement* en beneficio de su consciencia como colectivo movilizado. En cualquier caso, lo que en definitiva nos va a resolver esta problemática es la relación que puede trazarse entre éste

frente al modelo institucional, más que a la definición de su propio cuerpo de caracteres de por sí.

Los escritores se constituyen en grupos informales de amigos, reunidos bajo el interés común del graffiti. A su vez, todos estos grupos constituyen una *communitas* normativa, dado su grado de desarrollo como movimiento subcultural, pero que bastantes escritores se resisten a concebirla más allá de su modalidad existencial o espontánea o algunos pretenden conducirla hacia su concreción como una *communitas* ideológica<sup>18</sup>.

En general, se ha observado que el componente de la antigüedad fija una estructuración básica bipartita, distinguiéndose dos categorías generales de escritores: los veteranos y los principiantes<sup>19</sup>. Los primeros cuentan con

---

<sup>18</sup> Victor W. Turner distingue tres modalidades de *communitas* o *sociedad abierta* (Turner 1988: 137-139):

- 1) La *existencial* o *espontánea*, que se caracteriza por la relación libre entre los individuos.
- 2) La *normativa*, que se constituye en un sistema social duradero, por la necesidad de movilizar y organizar recursos y el imperativo de ejercer un control social entre sus miembros para lograr los fines propuestos.
- 3) La *ideológica*, que adopta el valor de modelo utópico social basado en la existencial.

En general, la *communitas* consiste en una relación espontánea, concreta e inmediata entre individuos concretos, históricos y con una idiosincrasia determinada, que no están segmentados en roles ni *status*, sino enfrentados entre sí en un plano igualitario, en condiciones de liminalidad, marginalidad e inferioridad estructural, en las que con frecuencia se generan mitos, símbolos, rituales, sistemas filosóficos y obras de arte (Turner 1988: 134, 137). Como veremos a lo largo de este apartado, entre los escritores de graffiti prima un principio de igualdad incuestionable, aunque sujeto a unas limitaciones inevitables en toda *communitas* (Turner 1988: 136) y se establece un tipo de relaciones y condiciones acogibles a esta definición. Por otro lado, el concepto de *communitas* parece compatible con el de *mundo autocontenido* (Cressey 1969: 31), que parece más pertinente usar con respecto al *outlaw ethos* del escritor de graffiti y en términos generales, dado el peso de este componente. No obstante, en un sentido cultural o subcultural resulta más apropiado hablar de *communitas*, por cuanto admite sin extrañeza el componente artístico.

<sup>19</sup> Estas categorías se corresponderían con la distinción que aplica Devon D. Brewer entre los *elite writers* y los *taggers* (Brewer 1992: 188). Aunque en este caso cabría incluir entre los principiantes a ejecutores de piezas y no sólo de firmas o potas. Incluso, entre los veteranos se acogería a los grandes *taggers*, como es el caso de los mayores representantes de la

498

experiencia y una numerosa obra y, por lo general, gozan de renombre. Los segundos, carecen de suficiente experiencia, pero manifiestan unas aptitudes óptimas y cuentan en su haber con méritos destacables. Es extraño, por tanto, que haya grupos que participen de ambas categorías y los que pueden ser susceptibles de integrar miembros de ambas corren el riesgo de escindirse con el tiempo. En cierta medida, estas categorías se corresponden con una disyunción generacional, que se hace muy patente entre los grupos de escritores que guerrean desde los 80 (*old school*) y los de los escritores que saltan a la palestra en los 90, más concretamente desde aproximadamente 1993 ó 1994 (*new school*). Disyunción que también se revela a través de las líneas estilísticas que desarrollan.

También, se advierte que esta estructura tan simple alberga la existencia de una sencilla "jerarquía" o *pseudojerarquía* (Turner 1988: 195-197), a modo de grados y que, en apariencia, puede recordarnos un esquema de corte gremial (*toy // escritor no toy / king, star o master*<sup>20</sup>), si no fuera por que no responde a exigencias de cariz profesional o facultativo, y que sí podría conectarse con fundamentos más sólidos con las divisiones internas de las bandas urbanas

---

tendencia autóctona, aunque no abordasen piezas significativas. Un buen ejemplo de esto lo tenemos en que el primer grupo de *elite writers* de la historia del *Graffiti Move*, el WAR (*Writers Already Respected*), se componía por una *old school* de *taggers* (Popper 1989: 258).

<sup>20</sup> Esta analogía tiene un potente apoyo en el concepto *masterpiece* (o *grand design*). Éste se emplea para calificar a todo aquel graffiti que por sus cualidades plásticas constituye una pieza de gran calidad. Con el desarrollo del graffiti las cotas por las cuales se evalúa tal consideración se hacen más exigentes, pues la primera *masterpiece* de la historia del movimiento, hecha por SUPER KOOL en 1972 (Castleman 1987: 62), consistía en lo que se viene a considerar actualmente una pieza vulgar y corriente. Por tanto, todo aquel escritor que logra realizar obras maestras se convierte en un maestro de estilo. Sin embargo, esta meta no supone una facultación profesional o docente, sino básicamente el reconocimiento de su habilidad y gusto como proyectista y ejecutor de obras ambiciosas. Para una aproximación al origen y la evolución del significado del concepto *masterpiece*, otras variantes y sinónimos, véase Cahn 1989: 91-107.

(Turner 1988: 196). También, recuerda un sistema de títulos de corte "aristocrático", pero que no se queda sólo en un campo honorífico, reconociendo a los mejores, sino que aborda también lo denigratorio, recalcando la situación de los peores. Sin embargo, estas titulaciones, aunque se ligan estrechamente al individuo, obviamente, no son vitalicias ni mucho menos transferibles y su asignación viene sujeta al testimonio de los demás. El dinamismo de esta estructura abierta y la fragilidad del graffiti hacen que la defensa de un "status grafitero" tenga que realizarse día a día hasta que se consigue obtener una fama tal que sobrepase el riesgo de una parcialidad insondable o de un olvido rápido. Hoy en día la articulación por los propios escritores de un hábito de registro documental y medios de comunicación específicos puede paliar tanto la transitoriedad del recuerdo de las figuras del graffiti como facilitar su conocimiento generalizado, del mismo modo que ocurrió con la actividad de investigadores como Craig Castleman o Henry Chalfant, a la hora de dejar testimonio histórico a nivel universal acerca de los protagonistas del graffiti de New York City.

Esta estructuración, no obstante, no se traduce en una relación rígida de poder entre superiores y subordinados. Estas valoraciones honoríficas no se corresponden con un dominio efectivo sobre otros escritores tanto fuera como dentro del mundo del graffiti. Atañen a lo que podemos denominar reconocimiento de las obras o la valía personal del escritor, pero no incumben a la interrelación con otros colegas. Incluso, aspectos como la territorialidad, la pertenencia a un grupo, un fuerte carácter o la edad son más determinantes en el momento de marcar distancias o "derechos" que este factor. La



conciencia igualitaria de base del graffiti (todos los que hacen graffiti son escritores, sean malos o buenos) es incuestionable y a menudo se pone de relieve por medio de actos irrespetuosos o piques, que obligan a adoptar por los afrentados una posición de fuerza a la altura de su siempre cuestionable posición. Nada queda escrito, si quieres ser el mejor serás el mejor si haces lo mejor y nadie hace nada mejor y todos lo saben<sup>21</sup>.

Claramente, esta nivelación gradual debe evaluarse desde una concepción iniciática, como una progresión positiva hacia la fama, una serie de sanciones (endógenas o exógenas) o autosanciones que confirman al escritor en su buen camino. El sentido de prestigio, de reconocimiento y competitividad dentro de un grupo determina la formación de unos escalafones, que para tener pleno sentido han de contar con el reconocimiento general, superando frecuentemente un escepticismo común que surge para evitar que prosperen los faroleros o se genere una jerarquía efectiva.

En la especialización de la actividad de los escritores también se aprecia una situación parecida. La diferencia que se establece entre un escritor de muros y un *fastwriter* se deriva del superior mérito que contrae la emblemática actividad del segundo. Pero ésta no supone ninguna potestad sobre los escritores que pintan sobre soportes con un menor riesgo o dificultad. Sólo aporta un prestigio, que -eso sí- obliga a un

---

<sup>21</sup> Este conocimiento general, necesario para el reconocimiento de un escritor en particular, es a la vez que un elemento fundamental para alcanzar la fama uno de los elementos más complicados, dado que la clandestinidad de este mundo afecta tanto a su visión desde fuera por los no iniciados como a la divulgación interna.

reconocimiento moral que ha de traducirse en respeto y, acaso, admiración.

No obstante, el comprometido escritor veterano que cuenta con un prestigio reconocido y una maestría incuestionable va a asumir unos valores añadidos con la progresiva organización del graffiti y su apertura al sistema central. La creación de medios de información autónomos por parte de estos mismos escritores, que asumen el papel de productores culturales, les da una capacidad de control antes inexistente. Con ello, aparte de contribuir a la concreción de unos límites exclusivos del movimiento, pueden abrir camino a unos o a otros, divulgando sus piezas. El amiguismo o el favoritismo, exponente de la gran importancia de los grupos o los lazos individuales, se convierten en norma, debilitándose el sentimiento de fraternidad -en un proceso en el que influye la disyunción generacional- y facilitando la constitución de oligarquías informales que se ven tentadas a erigirse en defensoras de la ortodoxia, de lo auténtico. De este modo, las preferencias particulares de éstos van a condicionar la publicidad de unas determinadas líneas estilísticas en detrimento de otras y, consiguientemente, el resaltar la obra de unos frente a otros en ocasiones arbitrariamente, guiados por un gusto particular. Sin embargo, la necesidad de una difusión interna, el procurarse la ecuanimidad de los juicios estéticos en beneficio de la aceptación de su sentido crítico, la relativa escasez de escritores de calidad o el contraste cualitativo generacional, el imperativo de una renovación o lucha de estilos o el asentamiento de un sentimiento de identidad como colectivo, se restrinja o no el concepto de fraternidad; en definitiva, la

salvaguarda de la prosperidad humana del movimiento contiene en buena parte estas tendencias totalizadoras.

Su aventura en el terreno comercial también les va a suponer -aunque limitado- un potencial económico antes desconocido y, en cierta medida, obligado a adquirirse por la conversión en adultos de los escritores pioneros, con lo que deben plantearse asumir una autosuficiencia económica<sup>22</sup>. Esto favorece que, gracias a las ganancias obtenidas o los contactos derivados con fábricas de pinturas y distribuidoras, se puedan mantener un volumen material y unas cotas de calidad en su obra prácticamente inalcanzables para escritores más jóvenes o modestos. Igualmente les confiere la posibilidad de situarse como patrocinadores de nuevos talentos mediante la participación en la organización de exhibiciones, fomentando en sí el movimiento y evitando su atrofia y su esclerosis. En esta línea, la creación de tiendas especializadas es el más efectivo medio para el mantenimiento de los límites, facilitando la realización de un comportamiento circunscrito al marco subcultural que recalque esa distinción *nosotros/ellos*<sup>23</sup> fortalecida por medio del suministro de símbolos distintivos y de actividades vinculadas a ellas (Johnston, Laraña y Gusfield 1994: 22-23) y, asimismo, se constituye en plataforma

---

<sup>22</sup> En esta conducta, también se puede observar el deseo compartido de que los beneficios que genera la explotación comercial del graffiti style revierta en buena parte en los mismos escritores -dentro de un sentido comunitario próximo a un planteamiento redistributivo-, junto al lógico interés de algunos otros por lucrarse particularmente. No obstante, parece una estrategia conveniente frente a la desarticulación subcultural que supone la comercialización y transformación en moda de los movimientos sociales o juveniles.

<sup>23</sup> En este nivel, aunque el *nosotros* permanezca como conciencia de comunidad desde un planteamiento solidario, se superaría el *nosotros* esencial propio de una *communitas* espontánea o *Zwischenmenschliche*, ya que aparece el deseo de desmarque y la utilización entre sus miembros (Buber 1974, 1961; Turner 1988: 142).

mercadotécnica del movimiento (Johnston, Laraña y Gusfield 1994: 20).

Su prestigio también se muestra útil cara a ejercer una actividad paralela legal: la oficialmente reconocida como artística. De este modo, los escritores veteranos - especialmente los pintamuros- presentan por su experiencia técnica, su conocimiento del medio, el desarrollo de sus dotes imaginativas y formales y sus menores ínfulas una preparación y disposición adecuada para competir con los artistas profesionales, formados en los circuitos institucionales desde la referencia del modelo convencional de artista. La necesidad de un reconocimiento social del graffiti como tal o, al menos, de su estética visual dentro del concierto cultural y la necesidad de unas fuentes de financiación acordes con su actividad grafitera, satisfecha con ciertas estrategias de integración (Brewer 1992: 191), provocan la interferencia de la esfera de acción de los artistas plásticos. Esta competencia se establece preferentemente en el terreno del trabajo de encargo (fs. 28, 195-196)<sup>24</sup>. Esta fricción ocasiona toda una serie de alegatos por una y otra parte en defensa o en reivindicación de unos derechos, que apelan tanto a la calidad de la obra, de la formación que la avala o la competencia desleal. Pero, lo que

---

<sup>24</sup> Esta infiltración -dejando aparte la irrupción en las galerías de arte, compitiendo con pintores y grabadores- es más patente con la asunción de encargos decorativos, pisando el terreno de decoradores y muralistas (Castleman 1987: 76) o ejerciendo labores asignadas a los artistas gráficos y diseñadores (Cooper y Sciorra 1996: 9-12). Esta injerencia parece menor o nula cuando se han organizado -con esos mismos fines descritos, además de para reafirmar la identidad común o servir como medio de promoción interna- eventos específicos como las exhibiciones o los certámenes públicos de graffiti, que no suponen un "atentado artístico", pues no suelen suscitar de por sí reacciones entre los artistas.

Incluso, existe un fenómeno de apropiación de tareas. Esto es, labores asignadas tradicionalmente a determinados artistas profesionales se trasvasan a artistas en principio *amateurs*. En la ciudad de New York, por ejemplo, quizás porque la proximidad de los escritores de graffiti con el vecindario les hace más accesibles, el encargo de memoriales de difuntos constituye no ya un género dentro del graffiti, sino una más de las salidas productivas de estos artistas no oficiales (Cooper y Sciorra 1996: 12).

quizá sea más importante es que esta irrupción en el panorama artístico desestabiliza en cierta medida la posición de los profesionales del arte -sin que suponga al escritor de graffiti un drama por su parte y sí, quizá, un logro-, lo que genera un replanteamiento puntual y parcial de los sistemas de representación empleados en respuesta de la demanda social que genera el éxito del "fácil" graffiti. De este modo, algunos artistas se ocupan de asimilar su influencia, incorporando su formalismo, su acento de época, a las corrientes estéticas vigentes en el arte contemporáneo. Por otro lado, surge la figura del comitente o del consumidor de obras realizadas por estos escritores con vistas a su comercialización convencional en los circuitos artísticos (p. ej., soportes tradicionales como los lienzos o diseños de artes aplicadas para la producción industrial). Esto obliga a encaminar una producción específicamente perfilada a este fin y genera distinciones socioeconómicas entre los escritores según la categoría de los clientes, lo que puede redundar en su posición dentro del mundo del graffiti, mejorándola o subrayándola.

La ausencia de profesionalización es uno de los factores que nos señalan la inexistencia de una intencionalidad academicista, ya que ésta surge como un refuerzo cultural a la hora de defender un mercado y garantizar una productividad determinada. Obviamente, desde el momento en que los escritores pretenden desarrollar una faceta de trabajador artístico, se fuerza a optar por la constitución de una serie de agrupaciones que salvaguarden sus derechos laborales y garanticen una calidad mínima y de la concreción de una teoría<sup>25</sup>. En este

---

<sup>25</sup> Buenos ejemplos de ello son la U.G.A., la N.O.G.A. (Castleman 1987: 117 y ss.) o el Group Material (Gablik 1982: 37) en los albores newyorkinos del movimiento. En el caso madrileño, las asociaciones de escritores creadas

marco, se provoca la aparición de unas condiciones que favorecen el nacimiento de tendencias academicistas que garanticen una coordinación organizativa, un mínimo cualitativo e, incluso, una delimitativa homogeneidad ideológica. Esto, por su parte, ocasiona paradójicamente un virtual recorte del ideal libertario e individualista del graffiti en su afán por proteger su mismo ideario de la explotación y perversión del sistema, con el peligro de vulgarizar la producción e incurrir en un potencial servilismo, al dotarse los escritores de una funcionalidad social desde los parámetros establecidos culturalmente para el artista.

En este aspecto de la profesionalización, el sistema de formación autodidacta, eminentemente empírico, que permite una serie de intercambios a nivel interpersonal sujetos al consejo y la crítica como elementos básicos de regulación, no se concibe como una limitación. Ni siquiera cuando se incide en lo común del recurso -potencialmente vicioso- de la copia del material visual suministrado por la cultura de masas y los medios de divulgación del graffiti como medio usual de aprendizaje del escritor, se condena su práctica. Sin duda, por advertirse su transitoriedad, su escandalosa futilidad y verse evidente la necesidad de emprender un desarrollo de una lectura directa y de las propias capacidades imaginativas para destacar mínimamente en este mundo marcado por la competitividad. En sí, no se procede a reformar la relación que se establece a efectos formativos entre los escritores, ni a los propios escritores se le pasa la idea de pasar de la calle a crear sus propios

---

en Parla (Morales 22-11-1993) o en Móstoles (Moreno 27-2-1995) representan esta opción. En el terreno teórico, cabe volver a recordar el enunciado de la *Teoría de la letra armada* del *Ikonoclast Panzerism* de RAMMELLZEE (Daolio y Pasquali 1984: 115; Dorfles 1990: 17) o la labor realizada por medio de los graffiti magazines o Internet.

"centros de enseñanza" alternativos -por el momento- ni siquiera concretan teóricamente un método educativo definido. Posiblemente, por ser ajenos al arte institucional, independientes de su dinámica concreta, del proceder de sus modernas reconversiones históricas, del recurrente hilvanado de sus discursos, de su lucha por la supervivencia e integridad de la figura del artista en la sociedad tecnoindustrial. Con ello, se tiene que afirmar que su prístina academización es relativa en su puesta en práctica, primero, por lo relativo de la profesionalización de estos escritores y, segundo, por la eficiencia del sistema libremente establecido de aprendizaje, cara a satisfacer la necesidad de adquirir un código expresivo sencillo que sirva de base sobre la que operar. Si acaso, en el terreno formativo -como ya hemos visto- se procede a adentrarse en los medios de formación artística que ofrece el sistema institucional como complemento. Esta formación compensa las posibles carencias, deficiencias o ralentizaciones que conlleva el autodidactismo, enriqueciendo el registro visual, plástico y técnico del escritor. No obstante, sólo unos pocos escritores optan por cursar estudios artísticos o afines, dado el predominio de una concepción *amateur* o vocacional de la práctica artística y el rechazo y desprecio que ocasiona -a menudo desde la vivencia de experiencias frustrantes- lo institucional como símbolo de manipulación, como mecanismo formalizador que reprime y amanaera al individuo<sup>26</sup> o como

---

26

En este sentido, resultan muy ilustrativos los comentarios críticos del escritor KOAS desde su experiencia como estudiante de la Facultad de Bellas Artes de Madrid. En especial, acerca del planteamiento formativo instituido, el amaneramiento de la percepción y la expresión, que se desemboca en este caso en la conversión de su gusto por lo técnicamente bien acabado en una sensibilización por lo gestual, lo suelto, lo expresivo: lo *pitimini* frente a lo *guarripé*, en su terminología particular. Un debate, por otro lado, presente en el mismo seno del mundo del graffiti.

F.F-S.- Te ayudó un poco lo del graffiti para, no sé, abrirte un poco a la posibilidad de meterte a algo artístico.

KOAS.- Sí, en el sentido de que... eh... Yo siempre de toda la vida me ha gustado lo perfecto, lo limpio, las letras perfectitas y tal. Y... Al cabo del tiempo me he acabado apestando de eso y... Bueno, según he empezado, porque ahora hay una tendencia en toda Europa de ir a lo cerdo, ahora; a lo mal hecho. Bueno, a lo mal hecho, a lo hecho sin pensar, sin preocupación que por eso sale más fresco. Y bueno, yo personalmente también mi visión de las cosas ha cambiado totalmente de una semana a otra. Y ahora me gusta lo cerdo y lo... Pues, me gusta mucho más ese DENO guarripé, que hace sin ninguna intención que... que las naves espaciales del SEAK, ¿sabes? Qué son la poya, ¿sabes?, y tal y qué cual. Eso tiene mucho más, brah. Se hace en un minuto, ¿sabes? Y con ese planteamiento me empecé a... Porque toda la vida he hecho las pintadas y tal y nunca me había fijao para nada en el arte ni en los cuadros ni en poyas de esas y cuando me metí en Bellas Artes empecé a fijarme en eso y como tenía ya la mentalidad cambiada, sabes, pues me fue muy fácil... No sé... Después, ya no me gustaba. Yo qué sé, ¿sabes? Ya entré con el planteamiento este de... de asco por lo pitimín y graffiti y que me gusta lo... lo guarripé, ¿sabes? Y entonces directamente... Digamos que tenía alguna etapa ya quemada, ¿sabes? Porque la gente normalmente entra ahí muchas veces sin saber muy bien qué coño es el arte ni qué coño son los cuadros ni qué ha pasado en la vida, ¿sabes?, porque son la gente y tal. Y entonces, claro, te pasas los años diciendo «ah, Velázquez y cómo mola y tal». Qué mola, no, pero... Y a lo mejor incluso pintando ahí... Venga a pintar jarroncitos y eso, porque piensas... No sé... Porque hay una especie de... de... de dogma de fe de que se supone que hay que pintar bien antes de que... antes de que un churro tenga valor y tal y qué cual. Y entonces yo veo a la gente que... Gente joven como yo, gente igual que yo, ¿sabes?, pero que no... nunca se para a pensar eso y no se quita... No se saca de la cabeza eso y piensa que tiene que aprender a pintar bien, cuando realmente en muchos casos, sino en todos, eso lo que hace es atonarte y deformarte, ¿sabes? Y si eres incapaz de pintar una vez... Bueno, se supone que tú tienes que pintar de puta madre y pintar caballitos y tías en bolas a la perfección y luego ya, cuando tengas eso dominao, pues sí, ya puedes ponerte a hacer churros y hacer cosas locas y tal y qué cual. Y entonces con mucho conocimiento de causa te saldrá mejor y que tal. Y a lo mejor hay algunos casos, que yo creo que en la mayoría al revés. Y en las pintadas se ve. O sea, en mi caso mismo, yo ahora mismo quiero hacer cosas garrulas y es que no puedo, que se me va la mano...

F.F-S.- Ya estás amanerado.

KOAS.- Sí, estoy amaneradísimo. La mano se me va a trazar paralelos siempre, ¿sabes? Que no... que no tengo posibilidad de que me salgan sin querer. O sea, las puedo hacer maquinándolo yo y haciéndolas adrede como lo hacemos yo y otra gente que le gusta esto, no. Lo que pasa que nunca... Tienes que ser... Tener mucho frescor, para que eso no se note ahí manido, ¿sabes? Adrede, ¿sabes? Hay que... Yo qué sé. Y... Y, eso, ¿sabes?, veo a la gente que nunca se ha planteado pintar perfecto, ¿sabes?, y directamente se pone a hacer las cosas frescas y le salen. Le sale el 3-D. Le sale mal de un lao para otro. Queda guay. Pero que no se lo ha planteado, ¿sabes? Y por eso queda guay. Y... Pues eso. Estoy convencido de que en más casos destroza tus posibilidades intrínsecas, ¿sabes?, el aprendizaje, que mejorar quizás, no sé. Desde luego el que quiera hacer cosas limpietas y tal, tiene que pasar por eso, no. Y si le mola eso, pues mira guay. Pero vamos, toda la gente que sé... que te divierta, ¿sabes? Si de por medio hay años de aprendizaje ahí, cagándote en la hostia. «Ay, qué no me sale» y venga, venga. Qué son trabajos, ¿sabes?, trabajos ingratos.

F.F-S.- Sí, en vez de un placer es una tortura eso.

KOAS.- Sí. Sí hay trabajo ingrato como tal, yo creo que casi siempre se nota... Bueno, hay gente que le molará, no. Estar ahí, dándole, venga hasta que le sale bien. No sé. Todos son casos, no, pero... [...]

(KOAS c.p. mayo 1998)



determinados sectores profesionales, con la práctica de su facultación titular como artistas.

Por otro lado, los escritores participan de una creencia común en que el arte no se enseña<sup>27</sup> y de que el hombre es o debe ser autosuficiente (no depender del sistema). Inclusive, gustan de creer que pueden expresarse y desarrollar su sensibilidad individual sin ayudas de nadie y en contra de la reacción que genera su acción transgresora. Igualmente, intuyen que de encauzar su actividad por los circuitos establecidos oficialmente su talento sería susceptible de vulgarizarse, se perjudicaría su genio, se rebajaría el sentido de su acción vitalista, que quedaría sesgada, se denigraría y enajenaría su individualidad. En esta reflexión, desempeña un papel fundamental la peculiaridad del medio grafitero, al que se

---

<sup>27</sup> Esta idea no es nueva y parece directamente emparentada, total o parcialmente, con los revolucionarios planteamientos filosóficos y estéticos que nacen dentro de una coordenada mental de corte ilustrado, prerromántico o romántico, que estiman que la labor académica ha de limitarse a una enseñanza elemental que cubra esa formación básica necesaria para manifestar el ser artístico, dejando la mayor libertad posible a la expresión de su talento personal y su especial modo de mirar el mundo (Pevsner 1982: 133 y 144). Este ser artístico (*genio*), aunque educable, no puede enseñarse (Arnheim 1989: 29). En este sentido, la enseñanza se estima como algo entre lo superficial o lo secundario y lo artístico como algo más o tan intuitivo como intelectual.

Sin embargo, aunque todos los escritores entrevistados confirman esta idea, también dan por sentado que algunas personas tienen unas dotes especiales que les facilitan las cosas en el campo técnico y plástico (capacidades o gracia). Pero, en ningún caso, ello es indispensable para el graffiti, es más, con el ejercicio se puede llegar a igualar a los mejores, incluso en cuestiones de estilo. Las aptitudes o capacidades hay que educarlas, si no, no son nada. En esto, revolotea la valoración de otras variables a la hora de enjuiciar los méritos de un escritor y que no son sólo los derivables de la materialidad de su obra.

De todos modos, en la actualidad esta concepción aún mantiene un talante culturalmente subversivo -sobre todo cuando los propios artistas hacen gala de un acorporativismo-. El cuestionamiento de la especialización artística, de la existencia de un grupo de operarios que en exclusiva desarrollan sus capacidades creativas ante la atrofia delegadora del resto de la humanidad, revienta el estado de cosas. Por ejemplo, la creencia en que el ser artístico es de todos y está en todos y la exigencia del desarrollo de la creatividad de todos los seres humanos por encima del monopolio de la creación artística por un grupo de especialistas en beneficio de sus privilegios profesionales, denunciada por Jean Dubuffet (Dubuffet 1970: 31, 41; 1975: 96, 102), y de la autodeterminación del individuo fuera de los imperativos de la cultura oficial y la remodelación o renovación institucional, sostenida por Joseph Beuys (Bodenmann-Ritter 1995: 72-73, 89), favorece la concepción de convertir el mundo entero en una "gran academia" o en derribar los muros que delimitan el arte cultural en aras de la justa consideración del arte en bruto, del lenguaje vivo de la cultura de calle.

acomoda el escritor, y podría incluirse, en algún caso, su implicación en un ambiente de renovación social y política.

Es este predominio de la formación informal lo que nos podría anticipar la aparición de un "academicismo" formal y técnico: la fijación de las fases de ejecución de las piezas, la formulación repetitiva de una serie de convenciones que se fundan en la reproducción estereotipada de formas, de modo mecánico y parcial, o la copia (iconoclasta o no) de imágenes suministradas por los *mass media* o cita de otros escritores, que caracterizan toda la obra inicial de cualquier escritor, o también la reticencia a aceptar técnicas o medios poco o nada "auténticos", como sucede con el uso de brochas, pinceles y paletas, el recurso de las pegatinas *takeadas* o el *scratching*. Estos "vicios" incurren en la fijación de un estilismo que podríamos etiquetar de "eclecticismo manierista". Sin embargo, la progresión formativa de los escritores y la acentuación de rasgos personales disimula o rompe con esta tónica. De este modo, en estados avanzados de desarrollo se llegan a componer los graffiti como una totalidad orgánicamente configurada y a presentar una total autonomía referencial. Consiguientemente, ambos niveles formales coexisten. Pero, dado que la valoración cualitativa del último es notablemente superior, los escritores insertos en el primero guardan la pretensión de equipararse con los mejores, quienes llegan a constituir una elite interna de virtuosos maestros.

No obstante, existe una tolerancia mayor de la que nos cabe suponer acerca de los estilos, aunque predomine una línea determinada, exponente de un gusto mayoritario, que en ningún caso es determinante. Esto puede afirmarse, porque los ejemplos

que existen y que en algún caso contrastan estilísticamente en demasía son respetados de igual manera que el resto. Sin duda, la tolerancia que se establece por medio de la coexistencia de estilos personales o muy personales, exponente de ese individualismo, educa a admitir y hasta a forzar la presencia marginal de variadas alternativas formales.

Esta pluralidad se manifiesta en los graffiti-fanzines. Sin embargo, éstos son uno de los medios aglutinantes - estéticamente hablando- con que cuenta el graffiti. De tal modo que, aun mostrando una gran variedad de estilos, fortalece y dirige el gusto mayoritario por unas determinadas tendencias formales. Pero además, contribuye a la mejora cualitativa por estimulación emulativa o superadora o hasta, por competitividad, la génesis de segregaciones estilísticas.

En conclusión, este academicismo limitado, latente, se excita en cuanto los escritores de graffiti quieren relacionarse o integrarse en la cultura oficial (control de la imagen pública) o que, al menos, la sociedad reconozca su faceta artística o cuando se procura reforzar su identidad colectiva. En general, surge como defensa para protegerse de las acciones externas represivas o integradoras lo que se traduce en un planteamiento ortodoxo o concesivo del graffiti, respectivamente.

Así también, aunque el graffiti es ajeno a lo que culturalmente se considera el mundo del arte, en el graffiti se reúnen los conflictos de identidad, aún por resolver, del hombre y del artista moderno. Es más, en él se cuestiona la existencia del artista moderno tal y cómo se concibe hoy en

día, desde fuera del marco artístico y desde una postura entre radical y reaccionaria, y se replica frente a la pérdida de la potestad expresiva y decisoria del ciudadano, contra la restricción de la iniciativa creativa del hombre moderno. Creatividad que la sociedad actual alaba y trata de favorecer a la vez que acota o priva de su ejercicio.

### 1.3. La ética del escritor

La motivación principal del comportamiento de cualquier escritor es alcanzar la fama. Es un objetivo primordial, un auténtico motivo vital que explica en parte la involucración de componentes tales como la superación formal o el riesgo, más allá del reto personal; o la rebeldía y la competitividad. Además, se establece un vínculo estrecho con la concepción individualista manifestada en ese *Leitmotiv* común en la obra de todos los escritores: sus nombres: ellos mismos. Una autorreferencia que tiene en la popularidad de esa identidad como escritor el mayor de los reconocimientos, la finalidad última, el logro supremo<sup>28</sup>. De este modo, la fama del escritor y la fama de su obra se confunden en una única identidad.

Esta fama se puede entender de tres maneras. El primer tipo de fama se centraría en el entorno próximo del vecindario o la ciudad del escritor y se consume con el reconocimiento entre colegas de su condición como tal escritor. En segundo lugar, pero el principal de todos, tendríamos un segundo tipo que se alcanza con la consagración de una reputación indiscutible frente al conjunto de los demás escritores de graffiti en un ámbito nacional o internacional, propia de escritores veteranos y constantes. El tercer tipo consistiría en la obtención de una popularidad que salga de los círculos eminentemente grafiteros y subculturales para infiltrarse en la oficialidad cultural. Un ejemplo de este tipo de fama

---

<sup>28</sup> Sólo en escritores o grupos de escritores con implicaciones ideológicas el principio de la fama podría quedar relegado o suprimido por focalizar sus objetivos en la realización de finalidades sociopolíticas.

lo tenemos en una figura como MUELLE. Esta fama "externa" no es prioritaria -quizá porque resulta muy complicada y tiene serios impedimentos-, aunque sea bastante apetecible para algunos escritores por cuanto podría reportarles una probable promoción económica o laboral.

Sin embargo, la fama es tan efímera como los mismos graffiti y sólo unos pocos escritores tienen la fortuna de escribir sus nombres con aerosol de oro en la historia del graffiti y mantenerlo imborrable en la memoria de todos los escritores. En esto cuentan con una ventaja indiscutible los pioneros flecheros o del *Hip Hop Graffiti* y tienen un notable papel los fanzines en lo que respecta a la construcción de una fama más allá del ámbito local.

El deseo de popularidad y el reconocimiento de los méritos de los escritores obliga la aparición de ciertas actitudes visibles en su comportamiento cara al resto de los escritores y cara al exterior, a la sociedad.

De igual modo que a los veteranos les divierte y encanta la fascinación que causan entre los escritores jóvenes, a éstos les satisface relatar, con un vivaz entusiasmo, sus contactos con escritores consagrados como si de una visión celestial o un encuentro en la tercera fase se tratase:

GOTICO.- «*EMT POSSE*», UFO y ROD. Los vimos en la vía el otro día, en Atocha, ¿sabes?...

LERAS.- Julio del 95.

GOTICO.-...Y nos conocimos. Llevaban un fanzine y tal. «*Mira un fanzine y tal*» y salió el ROD y nos dijo: «sí». Nos lo enseñó y salté yo: «¿vosotros quiénes sois?». «Nosotros somos los *EMT*», y ya se presentaron y tal. El MAKOE está en China.

Uno de ellos está en China.

(ZSL c.p.2 marzo 1996)

Este codeo con altas personalidades del graffiti, sin duda, les reporta prestigio frente a otros compañeros u otros grupos y, fundamentalmente, tiene un inapreciable valor como acicate al aproximarles, fehacientemente, a una realidad conocida indirectamente. Se trata, en definitiva de un reconocimiento, de un gesto de homenaje que sitúa en niveles diferenciados a las distintas generaciones de escritores. Sin duda, esta apreciación se ha confirmado en esta investigación a través del seguimiento de los dos grupos vallecanos seleccionados para este estudio: los CZB y los ZSL; entre los que distan diez años de historia del graffiti.

En general, se observa una notable complacencia en contar historias con un fuerte acento épico. Es lógico que el escritor, por lo complicado y peligroso de sus acciones, esté en su derecho de contar sus peripecias entre sus compañeros como muestra probada de su valor como persona y de sus méritos como escritor. Es una forma natural de promocionarse. En cierta medida, si no se pudiese contar, la realización de los graffiti más arriesgados perdería bastante sentido. Su valor radica por tanto en que en buena parte sean lo suficientemente conocidos y comentados públicamente. Esta comunicación de novedades es frecuente en las reuniones entre escritores o grupos, en las que se ponen al día de qué se ha hecho. Estas informaciones sobre la gente y los acontecimientos, al sentirse partícipes de una misma causa, favorecen la consolidación de una identidad común<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> El rumor anónimo o el chisme, tanto positivos como negativos, juegan en todo esto una baza crucial cara al intercambio de informaciones (en

Estas hazañas propias o ajenas van integrándose, de este modo, dentro de un conjunto local de referencias legendarias<sup>30</sup> que inculcan en los jóvenes valores del graffiti un modelo de conducta a seguir transmitido oralmente, de forma consuetudinaria. En este contexto tiene gran relevancia las competiciones o piques entre escritores, con un indiscutible cariz deportivo o hasta belicoso, que tienen en las llamadas *guerras de estilo* su máximo exponente. También, están los conocidos *golpes* o *golpes de mano* y *bombardeos*, las *acciones criminales* o las *batallas* sostenidas contra empresas o instituciones públicas o privadas, cuya significancia beligerante subraya el talante vandálico de estos actos.

---

determinada dirección y de modo específico),<sup>a</sup> la interrelación personal y la influencia en los demás. Igualmente, ayuda a mantener la unidad de los grupos, a expresar y afirmar normas, a dañar a enemigos, a sancionar disidencias y alejar a extraños (Gluckman 1963: 307-316; Hannerz 1986: 212-215).

Así pues, cabe destacar que en todas las entrevistas sostenidas se aprecia una discreción absoluta cara a citar nombres, sobre todo en el transcurso de críticas negativas hacia otros escritores o cuando se indica con quién se para. Este silencio, en el primer caso, tanto puede contemplarse como un mecanismo de protección como una manera de desprecio, pero en el segundo es claramente un medio de proteger a los compañeros. Todo ello, contrasta con la cita efusiva de nombres de escritores cuando se pregonan sus méritos o virtudes o cuando son célebres. Es una manera de ensalzar el mundo del graffiti.

Por otro lado, otra actitud observada es la información parcial o sesgada o sujeta a la iniciativa del investigador, limitándose el escritor a afirmar o negar lo descubierto. Incluso, se observa el recurso de las medioverdades, las declaraciones ambiguas, la exageración o la ignorancia fingida, pero raras veces la mentira (en mi caso). No obstante, en todas sus declaraciones se percibe un rico trasiego de informaciones orales, necesario por otra parte para protegerse desde la clandestinidad.

30

Esta tendencia a construir un acervo de mitos y leyendas ya se observa a través de los comentarios de los escritores newyorkinos recogidos por Craig Castleman. Sin duda, el punto más extremo, interesante por recurrir al campo de lo sobrenatural, sea la historia o las historias de la *cochera fantasma* (Castleman 1987: 56). Una de las versiones más atractiva es la del escritor CAZ. Éste refiere el supuesto asesinato y posterior enterramiento bajo las vías de un escritor a manos de unos vigilantes en este taller de mantenimiento situado en el 207 Street en el West Side de Manhattan. Este relato manifiesta claramente una tendencia popular a elaborar explicaciones atendiendo a la condición maldita de un espacio. Ilustrativo recurso que sirve eficazmente como un didáctico exponente general de la peligrosidad que entraña lo suburbano: pozos oscuros, electricidad traicionera, vigilantes diabólicos, trenes cazahombres, etc. Sin duda, un mundo en el que las asociaciones fantasiosas de sus elementos con lo ultraterreno o infraterreno, lo mortífero y lo macabro, son ineludibles para unas mentes juveniles propensas a nuevas emociones. Por otro lado, las "anécdotas" sirven a la construcción de una imagen particularizada como sucede a su vez en el caso de los artistas profesionales (Kris y Kurz 1991: 27-28).



En estas historias aparece citado normalmente uno de los mayores méritos de los que puede enorgullecerse un escritor: no haber sido cogido por la policía o los servicios de seguridad. Esto es, burlar la autoridad. En algún caso, este hecho se ha explicado a través de la fortuna, la buena suerte del escritor, aunque son numerosos los casos en que las capacidades intuitivas, el ingenio o la astucia justifican este hecho. No obstante, en términos generales son sólo unos pocos los que se pueden jactar de no haber sido sorprendidos *in fraganti* y haber pagado caro su afrenta:

GOTICO.- Esto está hecho, si te fijas... Yendo hacia Pueblo Vallecas hay una gasolinera...

F.F-S.- ¿Dónde Palomeras?

GOTICO.-...Es una chapa que está ahí puesta detrás. O sea que si se hubieran pasado hubieran visto hacerla. Por eso tienen ese mérito. Y el GONE tiene una en el Ayuntamiento. Tiene un muro... Está el Ayuntamiento, ¿no?, pues allí hay un muro y pone «GOM». Cuando lo estaba haciendo vino la policía y le cogió y le preguntaron que si tenía permiso y dijo: «sí, te voy a traer el permiso que lo tengo en casa» y se fue y no le cogieron. Y luego, ya cuando se fueron, les puso: «La tarde que me habéis dado, hijos de puta», ¿sabes? Como diciendo que ha tenido huevos de hacerlo ahí. Pues, por eso, es pequeño, pero tiene un mérito de que ha estado ahí, ¿sabes? Como la policía le paró y le dijo que qué hacía ahí. Y eso pues tiene mérito<sup>31</sup>.

(ZSL c.p.2 marzo 1996)

CHICO.- Normalmente, yo siempre que he pintao es así [clandestino y tranquilo]. Y nunca me han pillao afortunadamente. Yo creo que uno de los pocos. Yo, SUSO -el del otro día- igual. Yo creo que somos privilegiados con todos los años que llevamos y mira que hacemos en sitios

---

<sup>31</sup> Este gusto por contar las peripecias relacionadas con mensajes escritos para o por los encargados de prevenir y combatir el graffiti o el diálogo entre éstos y los escritores ya se daba en la escena newyorkina (Castleman 1987: 50, 53).

peligrosos.

(CHICO c.p. marzo 1996)

Estas historias tienen su réplica amarga en el relato de vejaciones o torturas, incluso, de asesinatos o intentos de asesinato de escritores a manos de vigilantes o policías<sup>32</sup>:

SUSO.- «En Barcelona han llegado a disparar, sin darles, a compañeros nuestros. Aquí se ha llegado a amenazar con pipa [pistola] a chavales». (Delgado 30-11-1993)

También los mismos escritores vallecanos entrevistados relatan varias modalidades típicas de humillación, entre las que destaca el pulverizado de la cara con su propio aerosol (ZSL c.p.2 marzo 1996)<sup>33</sup>. Esta clase de sucesos es un elocuente exponente del sentimiento de impotencia que embarga a algunos encargados de velar por la ejecución de la política represiva planificada por los organismos responsables con objeto de atajar el graffiti desde su planteamiento como una actividad

---

<sup>32</sup> La primera de estas historias en la Historia del *Graffiti Movement*, documentada y verificada, de la que tengo referencia es la de Michel Stewart (Warhol 1990: 657; Chalfant y Prigoff 1995: 16). Este escritor de New York City por septiembre de 1983 fue arrestado y maltratado, muriendo posteriormente tras permanecer en estado de coma. Este hecho obtuvo gran repercusión pública y alertó sobre los excesos en la política represiva del graffiti mantenida por la administración municipal. En este particular se añadía un componente racista tal y como manifiesta Andy Warhol al comentar la conmoción rabiosa que ocasionó este incidente en Keith Haring (Warhol 1990: 657).

El escritor newyorkino CHICO le rindió un homenaje a través de un memorial graffiti: Tribute to Michael Stewart, Manhattan, 1985 (Chalfant y Prigoff 1995: 16).

<sup>33</sup> En este testimonio podría haber una traslación anecdótica cuya fuente original sería uno de los sucesos narrados en la película *Colors* (Denis Hopper, 1989). En concreto, me refiero a aquel en el que un policía rocia la cara de un chaval con su spray por tachar las marcas de una banda. Incluso, la visión de esta escena por parte de policías o vigilantes puede haberles inspirado la emulación de esta conducta. No obstante, puede haber una raíz común a todas estas historias de abusos policiales. A este respecto el testimonio de Craig Castleman de los actos de brutalidad del policía del *Transit Police Departament* de New York, Steven Schwartz, que roció de pintura la la cabellera de SKY 3 (Castleman 1987: 166), como ejemplo tipo de esta práctica concreta de coerción o humillación, podría ser rememorada indirectamente en todo una serie de historias que tienen por objeto poner en alerta a los escritores sobre los abusos de quienes ostentan la autoridad.

vandálica y de los abusos cometidos bajo el amparo de un uniforme sin atender a la edad de los escritores o la entidad menor de la falta o el delito cometido. No es extraño que se articule todo una actitud negativa hacia lo policial como representación de la autoridad y encarnación de una sociedad opresiva y que el escritor se vea como un rebelde, sea un individuo enfrentado a un sistema injusto, enfermo y débil, que requiere de la fuerza para mantenerse.

No obstante, entre los guardias de seguridad o la policía pueden establecerse unos ciertos lazos "afectivos". Un entrañable juego de fuerzas, determinado por su condición de enemigos, de "enemigos eternos", pero desde una visión lúdica, que quizá no oculta lo desigual de la lucha, aunque sea una actitud más proporcionalmente acorde con la envergadura vandálica del delito. Por otro lado, esta relación nos advierte del potencial informante de estos vigilantes del orden:

SUSO.- *«Los jurados... son muy divertidos. En realidad les gusta, es como un juego para ellos. Nosotros somos los ratones y ellos los gatos. Conocen nuestras firmas [...], la verdad es que saben casi tanto como nosotros.»* (Delgado 30-11-1993)

Sin duda, las anécdotas que se cuentan sobre otros escritores tiene un sentido halagador cuando hacen referencia a conocidos del que las relata. En el caso de que se traten de personajes históricos o grandes figuras del graffiti, su adopción de un cariz genérico las reviste de cierto orgullo corporativo para quien las cuenta, en ocasiones, lindante con la autoidentificación de capacidades. Las referencias autobiográficas, hiperbolizadas o no, siempre tienen una

intencionalidad autoensalzadora que puede alcanzar lo presuntuoso. En algunos casos particulares, este presumir es hueco, sin razón de ser, sin el respaldo de una actuación real. En ese caso estamos ante un escritor fanfarrón, una de las distintas modalidades de toy que existen:

F.F-S.- Y, ¿qué has trabajado?, ¿solamente en muro?, ¿otras cosas?

SUSO.- Yo he trabajado sobre toda superficie posible. He sido el que más cantidad ha tenido de todo [...] Es verdad. Aquí en Madrid he sido el que más murales tiene, el que más de "estos" también tiene.

F.F-S.- Modestamente.

SUSO.- ¡No!, te puedo enseñar fotos. Es que ya me tocan las narices la gente con las tonterías que dice. Tengo fotos que lo dice todo.

F.F-S.- O sea, no sólo la foto es un recordatorio, sino también una prueba.

SUSO.- Claro. Como hay mucha rivalidad y mucho fanfarroneo. Todo el mundo te va a decir que es el mejor, que es muy bueno. Ya lo verás cuando...

F.F-S.- Eso en todas partes.

SUSO.- No, pero en esto más aún. Yo te lo estoy diciendo, pero la gente te lo va a seguir diciendo. Te va a decir todo el mundo que... Que son unos listos.

(SUSO c.p. marzo 1996)

No obstante, otra de las características particulares de los escritores de graffiti es su discreción, al menos inicialmente, si no hay confianza, y sobre todo frente a gente ajena a este mundillo. Este secretismo, fruto de una prudencia obligada por el carácter clandestino de su actividad, ha estado patente en el transcurso de esta investigación. Que decir tiene que prácticamente todos los contactos se tuvieron que efectuar de modo indirecto, a través de intermediarios y bajo las condiciones establecidas por los escritores. Aun así, en algún

caso hubo que pasar cierto ritual de aceptación<sup>34</sup>. Sin embargo, una vez estrechados los lazos el buen talante y la generosidad de los escritores entrevistados fue inesperadamente cordial y, en algún punto, llegó a ser entrañable. De todas formas, hay aspectos que no se pueden ni conviene tratar como son la ruptura del anonimato y el conocimiento de cualquier dato personal. Acaso sólo se suele facilitar el nombre de guerra sin demasiados reparos, además de exigirse la confidencialidad y consulta respecto al uso del material recopilado.

En general, los escritores suelen estar abiertos a las entrevistas, sobre todo, si pueden figurar en algún artículo de prensa. Otra cuestión es que te cuenten mucho. Por otro lado,

---

<sup>34</sup> En este sentido, resulta muy ilustrativo la descripción del proceso de aproximación -que para mí constituía un verdadero rito de paso como investigador- en el primer encuentro establecido con los ZSL, el 17 de marzo de 1996:

*«En la tarde-noche del viernes 15, se efectúa un previo contacto telefónico en el que nos citamos para el día 17 en el Centro Comercial de La Albufera a las 12 h. Una chica, dependiente de una tienda de pinturas, les pasó mis datos y les comentó mi interés por entrevistar a un grupo de escritores de Vallecas. Sólo tengo de ellos su nombre de grupo y la confianza en que no se trata de una guasa.*

*El día señalado, aparezco en el punto que me habían indicado. Llego bastante antes de la hora concertada. Mi interés por verles llegar y actuar y en que me reconozcan fácilmente hace que me aposte en un punto descubierto y de gran visibilidad.*

*Puntualmente, los que parecen ser los ZSL hacen su aparición distanciamiento, entrando sin detenerse en el centro comercial. Al cabo de un rato pasan por detrás de mí, rodeándome sin mirar, para volver a meter dentro. Me siento observado. Mientras entran por la puerta, uno grita mi nombre de pila para ver si reacciono. Es una maniobra torpe, pero ingeniosa. Yo ni me inmuta, trato de mantener una actitud pasiva y cierta postura de fuerza. Luego, salen por la puerta y se sientan en un rincón de la fachada. Parecen consultarse entre ellos. Están a la expectativa de lo que hago.*

*Finalmente, para forzar un desenlace, opto por hacer un amago de cómo-no-veo-llegar-a-nadie,-estoy-pensando-irme. Ante lo cual, se levantan y se dirigen hacia donde estoy. Se adelanta el mismo que citó antes mi nombre, que al fin me pregunta directamente si soy yo con el que han quedado. Se lo confirmo y les doy pruebas. Es entonces cuando nos presentamos formalmente y nos retiramos a un lugar más discreto y silencioso, un parquecillo en la calle Maliciosa.*

*Previamente, en el momento de concertar la cita les indique como iba a ir vestido. Ellos confirmaron que tenían conocimiento de ello. Me estaban probando. No perdieron en ningún momento la iniciativa. Temían oler a madera.» (Preámbulo, ZSL c.p.1 marzo 1996)*

el carácter periodístico asociado a las entrevistas puede ser una de las grandes objeciones para que algunos escritores acepten tomar contacto con la persona solicitante, dada la manipulación y distorsión que han sufrido sus declaraciones a través de los medios de comunicación. No obstante, es interesante observar cierta decepción inicial entre los escritores entrevistados al referirles la finalidad académica de la entrevista y su probable escasa divulgación, sobre todo entre los más jóvenes. Una decepción que se torna con el tiempo en curiosidad e intriga y en un vivo interés colaborador que trasluce una necesidad de control sobre lo que se dice de ellos y del graffiti. Esta apertura da también muestra de cierta necesidad por comunicarse y expresar sus ideas a gente extraña a su mundo, un modo de explicar y justificar su incomprendida actividad. También es una excelente vía de promocionarse, pasando a la Historia, y de forjar lazos con otros posibles entrevistados, utilizándose de enlace. En general, el sentirse un foco de atención les motiva y les hace sentirse importantes. Es más, en algunos escritores les refuerza su concepción del graffiti como un medio digno que dulcifica o da sentido a sus vidas.

Cabe advertir a aquellos colegas que acometan la realización de una investigación sobre graffiti que requiera un trabajo de campo la existencia de grupos radicales, muy cerrados y marginales, a los que cualquier aproximación resulta infructuosa o bastante complicada, requiriendo una labor lenta y delicada que nunca garantiza una adecuada resolución. Incluso, en un plano personal algunos escritores hacen gala de una actitud arrogante o prepotente, acorde con esa común consideración -entre la pose y el autoconvencimiento, la

motivación o el reconocimiento- de que cada escritor o cada grupo es el mejor.

### 1.3.1. Reglas de juego propias

Las reglas del graffiti establecidas entre los escritores son sencillas e integran lo que denominaremos *consciencia colectiva del graffiti*, un cuerpo de ideas y normas que establece qué comportamientos son adecuados y cuáles sancionables dentro de este mundo y que se sitúa en una posición incuestionable por cuanto se estima como un elemento definidor clave para la existencia del movimiento, por encima de hechos puntuales. Incluso, ese mismo cuerpo normativo acogería distintas modalidades de castigos, aplicadas proporcional, pero arbitrariamente, para aquellos escritores que violen las reglas de juego establecido<sup>35</sup> (un grafiteo de escarnio, una *damnatio memoriae*, una reprimenda, una amenaza, una requisa del material, una paliza, etc.) Este juego limpio se simplifica en dos principios esenciales: no envidiar al que está arriba y no putear al que está abajo. El hermanamiento significa ayudar y dejarse ayudar.

En primer lugar, como principal regla tenemos el respeto a la pieza ajena, con sus excepciones. Ya que, si bien hay que respetar el graffiti de otro escritor existe una prioridad en la realización de graffiti de categoría. Esto es, una tipología de mayor envergadura puede cubrir a otra de menor envergadura o, incluso, siendo del mismo nivel, si goza de mayor fuerza

---

<sup>35</sup> La figura o arquetipo histórico que encarna al grafitero malo es el newyorkino CAP, que suscitó una guerra contra el resto de escritores, encabezados por SEEM (*Style Wars*, Toni Silver, 1983; Cooper y Chalfant 1991: 29).



expresiva o calidad plástica<sup>36</sup>. En algunos casos, la cubrición de las genas de un escritor puede hasta considerarse un favor para éste. De este modo, se trata de garantizar un progreso cualitativo del graffiti. En segundo, tenemos el respeto a la territorialidad o el principio de no-intrusión, al uso preferente de un lugar por un determinado escritor o grupo y que por extensión supone el reconocimiento de un principio de autoridad y la obligación de colonizar con graffiti nuevas áreas. En este caso, se trata de garantizar el progreso cuantitativo. Ambas reglas básicas nos vienen mencionadas y comentadas por MEGAROCK en la entrevista que sostuve con él:

MROK.-...Aunque esté mal hecho no hay por qué respetarlo. Hombre, hay que respetarlo hasta cierto límite, pero no tiene... No es normal. Vamos, yo no comparto el tener que respetar una cosa que está mal hecha. [pausa] Bueno esto que está haciendo este chaval [TRAS] sí. Cómo está la pared así tan dabuti y tal, pues me estoy quedando... Alucinando. Me dijo esta tarde que había hecho uno, pero, vamos, no me imaginaba que fuera tanto. [pausa] No, además, he visto uno de este mismo chaval esta mañana, esta misma mañana. Uno que ha tenido que hacer esta semana también. [pausa] No, los territorios, no. Lo único que se respeta es el sitio. Este chaval ha pintado aquí, pues este sitio ya es suyo. Desde donde empieza su pieza hasta donde acaba su pieza es suyo.  
(MROK c.p. abril 1996)

Por lo que vemos, algunos de los factores que disculpan o autorizan a pisar el graffiti de otro escritor puede ser, la mayor envergadura de la pieza o su mejor calidad, aparte de cualquier castigo por su mal obrar o cualquier represalia por piques personales. Por otro lado, en Vallecas se ha constatado

---

<sup>36</sup> Hay también excepciones a las excepciones. Éstas descansan en el respeto hacia figuras importantes del graffiti por medio del respeto a su obra por muy sencilla que sea, percibiéndose incluso un interés por proteger el patrimonio histórico del movimiento. Éste es el caso, por ejemplo, del respeto a los tags simples de MUELLE, aunque la paulatina desmemorialización histórica permita su superación.

la existencia de espacios que constituyen prácticamente parcelas exclusivas para el uso de algunos grupos, a las que sólo con su permiso o invitación se puede acceder a pintar, lo que generalmente conlleva una reciprocidad. De todos modos, antes de esto ha debido de producirse en un momento concreto su toma de posesión. En caso de conflicto con otros escritores se suele atender a la antigüedad del primero que pintó como principal garante de este uso, aunque siempre cabe la posibilidad de la presión numérica y la pertenencia al barrio como factores alteradores de esta norma. Partiendo de ésta, el primero que pinta en un sitio tendrá siempre prioridad sobre los escritores segundones, en principio sólo sobre la porción mural cubierta, aunque por lo general de tratarse de un grupo este derecho se extiende a todo el espacio colindante. De este modo, resulta habitual que cada nuevo grupo que se forme deba de buscar su propio espacio base estableciéndose en sitios libres, vírgenes o abandonados por otros grupos. Normalmente se prefiere en su barrio o proximidades, pese a los inconvenientes típicos en estos casos; como el fichaje por parte del vecindario, que acaba convirtiendo al escritor o grupo de escritores en chivo expiatorio de todos los graffiti del área (LERAS, ZSL c.p.1 marzo 1996). Así pues, se asiste a un progresivo fenómeno de colonización grafitera en áreas donde, como en la vallecana, la saturación de graffiti es elevada.

En todo esto, revolotea una tendencia radical del graffiti que acepta la existencia, no ya de espacios exclusivos, sino de auténticos territorios (*turfs*) en los que sólo puede pintar unos determinados escritores. Ésta suele ser habitual en localidades como Móstoles y Alcorcón, con un importante componente xenófobo, donde se procura crear una

conciencia independiente frente a la capital más allá de lo meramente estilístico. MAST, escritor de graffiti mostolense, lo confirma en unas declaraciones a la prensa:

MAST.- *«Hasta hace poco, no dejaba que nadie que no fuera de Móstoles pintara. Todo lo tachaba y hacía yo algo muchísimo mejor encima. [...] Esto es como en Nueva York: el este y el oeste. Aquí es la parte de Alcorcón y Móstoles, y la zona de Madrid.»* (Mateu 24/30-5-1991: 14)

Este punto también lo sigue confirmando el escritor CHICO, cinco años después, con lo que se puede verificar la continuidad de este comportamiento colectivo:

CHICO.- [...] Tú imagínate que fuéramos radicales y en Vallecas sólo pudiéramos pintar nosotros. Si nosotros pensáramos así. Y el que pintara aquí, hala, le partiríamos la cara. Y hay mucha gente así.

F.F-S.- O sea, con esta investigación podría jugarme el cuello. [risas]

CHICO.- Hombre, no, no. Porque tú llegas, preguntas, «no». Pues mira, te dicen «no, tío», te quedas todo cortado y dices: «joder, vaya tiempos». En esto hay mucho chungo. Es lo típico. Hay mucha gente que se tiene un subido y... Yo qué sé, qué se creen. Pues eso, que hay mucha tontería.

F.F-S.- Y un fuerte sentido de la propiedad, cada uno lo suyo.

CHICO.- Sí, sí. Aquí hay mucho tonto. En este mundo hay mucho tonto. Normalmente suele pasar en Alcorcón y Móstoles. En los extrarradios de Madrid es donde ven muchas películas, como digo yo. Se creen que están en Nueva York, en sitios así, en guetos, ¿sabes? Se consideran guetos.

F.F-S.- Como si fuera el Bronx, Brooklyn, algo así.

CHICO.- Sí, sí, sí. Porque están fuera de Madrid. Y si tú vas a pintar allí o eres amigo, colega o lo que sea. Pero tú pintas ahí y te lo quitan. O sea, te lo tachan directamente y, si te pillan, o te cascan o te quitan los botes. O sea, son tonterías. Hay de todo. Eso es con quién te topes.

(CHICO c.p. marzo 1996).

En conclusión, en estos casos no puede hablarse de guetos, sino más bien de cotos privados o espacios de uso

(Hannerz 1986: 248). Consiste, pues, en una extensión del concepto de espacio particular, sobrepuesta a espacios particulares y generales. En esta dinámica, este parcelamiento del graffiti mata aspectos tan importantes como el *getting up* que hiciera famoso a escritores como MUELLE y hace peligrar el espíritu de fraternidad del *Graffiti Movement*.

Pese a las consideraciones promovidas por los escritores del graffiti de que su obra es artística y la norma de respetar la pieza de un compañero, el respeto por la obra de los artistas profesionales, en particular los escultores, no suele ser habitual. Un caso ejemplar es la acción de bombardeo a la que fueron sometidos cinco conjuntos escultóricos de Alcorcón, de los escultores Mario Ortiz, Arcadio Blasco, Carlos Armiño, Manuel Mesa y Manuel Alonso Reguilón (Barroso 10-12-1995: 1). Sin embargo, el caso más emblemático es el Monumento de Alfonso XII en El Retiro madrileño. Las obras no figurativas suelen estar más predispuestas a sufrir el tagging, dado el recurso de grandes planchas metálicas o superficies de hormigón, tentadores soportes planos para la acción.

Cuando los escritores de graffiti disponen la elaboración de unas reglas de juego asistimos, indudablemente, a la construcción de un aval que autolegitima moralmente su actuación, su *outlaw ethos* (Brewer 1992: 194). Es más, con ello se busca forjar una conciencia de grupo a través de una conducta fijada en unos elementos básicos indiscutibles. Estaríamos ante un *mundo social* o una *región moral*<sup>37</sup> (Hannerz

---

<sup>37</sup>

Robert Ezra Park considera que la ciudad es una fuerza capaz de formar y liberar a la naturaleza humana de una manera nueva y -lo que nos interesa en este particular- estima que en cualquier sociedad el individuo lucha por preservar su respeto de sí mismo y su punto de vista, pero sólo puede lograrlo ganándose el reconocimiento de otros (Fernández 1994: 248-249). La

1986: 37; Fernández 1994: 249-250) o un mundo autocontenido<sup>38</sup> (Fernández 1994: 255), en el que las actuaciones transgresoras frente a las normas sociales, oficialmente establecidas, no sólo se explican sino que además se justifican mediante el asociacionismo, el sentimiento de identidad colectiva.

Por tanto, este comportamiento está estrechamente ligado a su dependencia de lo urbano. El ámbito urbano admite y tolera la aparición de fenómenos como el graffiti y la aparición de grupos tan específicos como los escritores de graffiti, ya que permite la integración de muy distintas clases de individuos y de dispares estilos de vida, pese a las posibles desaprobaciones de algunos sectores de la población, y, lo que quizá sea más importante, favorece la actuación anónima de los individuos. El graffiti obtiene la consideración de una manifestación subcultural, con su propio vocabulario, sus propias actuaciones e intereses y su propia concepción evaluativa de lo que es importante en la vida. En esta

---

ciudad, no obstante, dificulta alcanzar este orden moral con su nuevo orden social y sus hábitos de vida. Sin embargo, dentro de ese sistema de relaciones superficiales que establece el modo de vida urbano, Park distingue la existencia de vínculos íntimos y estables dentro de un mosaico variopinto de conductas, los mundos sociales o regiones morales:

*«El contagio social tiende a estimular en tipos divergentes las diferencias temperamentales comunes, y a suprimir rasgos que los identifican con los tipos normales que les rodean. La asociación con otros de la misma condición proporciona no sólo un estímulo, sino un apoyo moral para los rasgos que tienen en común y que no encontrarían en una sociedad menos selecta. En la gran ciudad, los pobres, los viciosos y los delincuentes, amontonados en una intimidad malsana y contagiosa, se unen endogámicamente, compenetrándose. [...] Debemos, pues, aceptar estas regiones morales y a las personas más o menos excéntricas o excepcionales que habitan en ellas, en un sentido, al menos, como parte de la vida natural, si no normal, de una ciudad» (Park 1952: 50-51, traducción citada en Hannerz 1986: 36-37).*

38

Cressey entiende por mundo autocontenido «un medio moral casi completamente apartado de las demás formas más convencionales de vida urbana». «Un mundo distinto, con su propia manera de actuar, hablar y pensar... [con] su propio vocabulario, sus propias actividades e intereses, con su propia concepción de lo que es importante en la vida, y -hasta cierto punto- sus propios sistemas de vida» (Cressey 1969: 31).

situación, el graffiti no ha de considerarse una anomalía, sino una exigencia natural de la convivencia urbana, del desarrollo de unos modos de vida que se enfrentan a una realidad que envuelve y sumerge al hombre en un entorno hostil susceptible de humanizarse o rehumanizarse o, al menos, de reposeerse.

En definitiva, la ciudad permite que los escritores de graffiti puedan proporcionarse los apoyos morales necesarios para sostener un comportamiento que otros condenan y también persiguen, inviable en otro espacio e, inclusive, en otro tiempo con la misma envergadura y el mismo carácter.

#### **1.4. La fase de madurez**

Los escritores veteranos, los que empezaron a mediados de los 80, superan ya la veintena de edad, aunque los primeros flecheros alcanzan ya en este momento la treintena. No obstante, la edad no marca exactamente el nivel de madurez de un escritor, a pesar de ser un factor que hay que tener en cuenta. Hay escritores veinteañeros que no pasan de ser unos auténticos toys y no sólo por sus actitudes. Lo que verdaderamente nos puede aproximar con certeza al nivel de maduración de un escritor es su tiempo de rodaje, la intensidad en que ha ejercido su actividad en ese tiempo y con qué progresión, si ha innovado, si no se ha quedado en unas formas que continuamente repite, si se arriesga con nuevos y más atrevidos estilos, si asume nuevos retos a la hora de buscar un soporte, si tiene clase a la hora de dejarse ver, etc.

La carrera de un escritor por lo común se encuentra salpicada de hitos en los que tienen un lugar especial las situaciones difíciles, los malos tragos. Los contactos e intercambios con otros escritores y, si hay suerte, los viajes a otras ciudades o países tienen también una relevancia fundamental. Todo esto hace que el escritor vaya construyendo su personalidad a través de la acumulación de buenas y malas experiencias. Éstas le permiten autoconocerse, explorar sus capacidades y desarrollar sus facultades, y le facilitan con el ejercicio la mejora de su sensibilidad plástica, perceptiva y expresiva, con la progresiva perfección del estilo. Las vivencias con otros colegas, consiguientemente, favorecen la

sociabilidad del escritor, gracias al trato y la comunicación y el establecimiento de lazos amistosos. Esta sucesión de hechos, de actos permiten desarrollar en el escritor una evolución, sobre todo personal y artística. Este recorrido de ciclos, sin duda, dan una impresión de superación personal, en ocasiones muy notable.

El número de escritores se reduce paulatinamente. Sin duda, es en la adolescencia avanzada o al final de ella, cuando se produce un proceso de reconciliación entre los roles adscritos hasta ese momento y otros nuevos que surgen con la edad adulta, lo que hace replantearse el modo de buscar tanto la identidad individual como la social (Johnston, Laraña y Gusfield 1994: 16). De este modo, en la carrera de un escritor nos encontramos una fase crítica siempre presente, situable generalmente entre los 16 y los 18 años de edad. Tres son los desencadenantes habituales que causan la baja de los escritores:

a) El alcanzar la mayoría de edad para algunos escritores supone el desligamiento con una actividad que antes podían tomársela como un juego sin graves consecuencias, pero que al tener la edad penal, se complica incluso a nivel familiar (Gablick 1982: 36; Castleman 1987: 72; Mateu 30-5-1991). También se añade a esto la peligrosa confusión que suele ocasionar entre el personal de vigilancia autorizado la presencia de un intruso adulto en ciertos espacios de acceso restringido, pudiéndosele confundir con un ladrón, un saboteador o un terrorista. Esto ocasiona serias situaciones de tensión que podrían concluir de modo desproporcionadamente lamentable.

b) El tránsito e incorporación a una vida de adulto, puede provocar la inhibición de los escritores y el desligamiento con el mundo del graffiti. Juega un importante papel, al menos como paréntesis inactivo o reductivo el Servicio Militar, entre los escritores masculinos, aunque en el



algunos se convierte en un auténtico acicate. También, en general la entrada en nuevos círculos de amistades y la disidencia con el grupo de amigos del mundillo, la asunción de responsabilidades o tareas absorbentes, principalmente un empleo o los estudios de nivel secundario y el emparejamiento afectivo<sup>39</sup> tienen fuerte incidencia. No obstante, todo esto no elimina la actividad sino que la concentra en temporadas, pudiéndose compaginar ambas realidades (segregatividad).

c) El cansancio por dejar de identificarse con una conducta que acaba por estimarse que no lleva a ningún lado, dentro de un amargo "existencialismo", o, incluso, que pertenece a una fase chiquillera. En ocasiones, tiene su origen en la frustración de no alcanzar la fama esperada o aparecer ante la sociedad como un incomprendido o, incluso, en considerar culminada personalmente la carrera de escritor, estimando que no puede darse más de sí.

No obstante, los que superan esta fase de incertidumbre o su inserción en una nueva etapa vital o que retoman la actividad grafitera, suelen recibir en compensación y como fruto a su constancia -el mayor de los valores de los que puede enorgullecerse un escritor- el reconocimiento del resto de los escritores, conforme a su mayor compromiso.

Por tanto, el número de *taggers* es casi siempre superior al de los escritores de piezas. No obstante, los *taggers* más mayores son minoritarios frente a los escritores de piezas veteranos. Esto es así, por el abandono numeroso de escritores y el interés formativo de los escritores que les hace no quedarse en el mero *tagging*, ampliando su registro grafitero.

---

<sup>39</sup> Este factor es importantísimo, ya que es un hito vital que se vive muy intensamente, incluso de manera absorbente, por estos escritores en su calidad de jóvenes. Esto fuerza que en ocasiones se tenga que elegir entre la experiencia amatoria o el graffiti, al no poder compaginar ambas actividades de modo satisfactorio. CHICO nos da cuenta de dicha relevancia:

CHICO.- [...] Las novias para eso del graffiti es muy malo. O te la haces grafitera, que no hay muchas, o las normales como que no les gusta. Esto son horas extraescolares y extranoviales también.

(CHICO c.p. marzo 1996)

#### 1.4.1. Concepciones del graffiti

Indudablemente, hay distintas formas de concebir el graffiti entre los escritores. En general se pueden observar tres líneas principales, que sólo se distinguen nítidamente una vez los escritores entran en una fase de madurez, y que se corresponderían con la concepción particular de estos escritores del *Graffiti Move* como una *communitas* existencial o espontánea, para la primera; una *communitas* normativa, para la segunda; o una *communitas* ideológica, para la tercera (Turner 1988: 137-139) y que podría derivar en casos extremos en una *communitas* de renuncia (Turner 1988: 159):

- 1) La que considera el graffiti una diversión,
- 2) la que considera el graffiti una forma de vida y
- 3) la que considera el graffiti una postura político-social<sup>40</sup>.

Ambas concepciones comparten unos principios fundamentales comunes e indiscutibles, pero no así el papel que juega en sus vidas. En esta distinción el factor de la personalidad y las circunstancias del escritor resultan decisivos a la hora de dotar al graffiti de una serie de categorías.

---

<sup>40</sup> Estas concepciones -en especial el segundo y tercer tipo- pueden ligarse con procesos de *encapsulación* (Hannerz 1986: 286-288) y de *segregatividad* (Hannerz 1986: 288-289). La *encapsulación* supondría la concentración de toda la vivencia en un único dominio y la *segregatividad* una vivencia desdoblada, la convivencia con un "terrible secreto". Sin duda, lo más común es asistir a procesos de *segregatividad*, bastante vinculados a la adolescencia (Hannerz 1986: 291) y a las corrientes contraculturales.

En el caso del escritor CHICO el graffiti es un hobby, un entretenimiento, cuyo mayor aliciente radica en su ilegalidad:

F.F-S.- O sea, te diviertes pintando.

CHICO.- Sí. Yo no lo veo como una forma de vida. Lo típico, los *rappers*, la gente...

F.F-S.- Que viven para eso y nada más.

CHICO.- Sí, sí. Yo simplemente es un entretenimiento. Yo qué sé. Igual que sales de copas por ahí con los amigos, pues esto lo mismo, pero en vez de irte de copas sales con tus amigos igual, pero a pintar. O sea que se hacen las dos cosas. O sea hay tiempo para todo.

(CHICO c.p. marzo 1996)

Por tanto, la concepción del graffiti como algo divertido, una aventura, no parece sólo propia de los escritores jóvenes como los ZSL, sino que está también presente en escritores veteranos que son conscientes de que existe algo más en la vida aparte del graffiti, aunque éste compense los aspectos anodinos de una existencia corriente.

Es más, por otra parte, el escritor citado lo equipara a un acto de narcisismo o de exhibicionismo (CHICO c.p. marzo 1996), aunque sea en la clandestinidad, tanto para los que firman como para los escritores de piezas. No puede obviarse dicha interpretación en una actividad artística que consagra como principal *Leitmotiv* la firma que hasta entonces en el mundo artístico no servía más que para sellar la autoría de una obra, sin una entidad autónoma salvo para los coleccionistas de autógrafos. Interesante toma de conciencia que nos pone en antecedentes de qué resortes motivan a estas personalidades a trazar una sencilla firma en la calle o a realizar una pieza descomunal a la larga de un tren de metro, envueltos en el misterio de su identidad y la incógnita de dónde ha salido tal graffiti, de cuándo y cómo se hizo. No se puede en ningún

momento olvidar que el dejarse ver, el hacerse ver de un modo especial, como algo especial es uno de los objetivos esenciales del graffiti, sin el que su sentido se vería seriamente dañado. Por otro lado, este exhibicionismo no debe estar muy desligado de la concepción del acto creativo como espectáculo público que caracteriza al graffiti, evidente sobre todo en las exhibiciones callejeras de graffiti y en los *jams* hip hop, en los que la música, el baile y el graffiti conviven juntos.

Los escritores jóvenes aún no se preguntan seriamente sobre qué les motiva, sino que lo viven sin más, desde un enfoque hedonista, aunque participen activamente en la transmisión oral de las reglas básicas del graffiti y en la construcción de una memoria histórica. En todo esto se observa que en los escritores mayores se ha producido una reflexión más o menos profunda acerca del sentido de su actividad y se han articulado una serie de conclusiones preferentemente a través del autoanálisis y la toma de contacto con posturas discordantes a las suyas<sup>y</sup> mantenidas por otros compañeros. Sin duda, el paso por situaciones críticas ayuda a formularse una serie de preguntas y obliga a elaborar unas respuestas convincentes. De este modo, cada uno constituye su propio cuerpo teórico, en el que sin mucha divergencia cada cual responde a preguntas tan sencillas de enunciar como complejas de responder tales como «¿qué es el graffiti?» o «¿a dónde va el graffiti?», que en el fondo corresponden a interrogantes tan personales como «¿quién soy yo, escritor de graffiti?» o «¿a dónde voy yo, escritor de graffiti?».

En otros casos, la pasión grafitera de algunos escritores es desenfrenada, casi obsesiva. Este extremo (grafitocéntrico),

que hace girar la vida del escritor entorno de manera prácticamente exclusiva al graffiti, nos lo confirma SUSO:

SUSO.- [El escritor auténtico] se dedica simplemente de lleno a esto y deja todo lo demás. Viven para graffiti. Viven para conseguir la pintura, poder comer, poder pintar.

(SUSO c.p. marzo 1996)

En este sentido, el graffiti se convierte en un elemento que da sentido a la vida del escritor. Este no podría concebir su existencia sin el graffiti y a él consagra sus esfuerzos y le dedica buena parte de su tiempo libre. A través de éste da rienda suelta a su imaginación, expresa sus sentimientos, manifiesta sus pensamientos, sus deseos, sus opiniones...

Por otro lado, el graffiti entre algunos grupos se concibe más que como un medio de denuncia social, como un medio de combate contra el sistema establecido de una forma original y que no atenta contra la dignidad humana. En general, dados los principios básicos del *Hip Hop*: no al racismo, no a las drogas y no a la violencia; el graffiti se ha visto ligado al pacifismo y su acción social se ha centrado en posturas reformadoras desde un replanteamiento de los valores éticos establecidos por la sociedad, sin pretender transformar las estructuras que articulan el sistema. Pero, actualmente se suele asociar con una postura comprometida de corte anarquista<sup>41</sup>, -aunque también, en menor medida, suele

---

<sup>41</sup> Acerca del concepto anarquista hay que proceder a ciertas aclaraciones. Este nuevo anarquismo no se trata de la vieja tradición libertaria, obrerista de tendencias puritano-solidarias, sino de las nuevas tendencias ácratas surgidas a partir de 1968, aunque mantenga algunos referentes culturales del anterior modelo histórico. Estas tendencias en auge concentran su atención en la liberación personal y en la infracción de tabúes sociales (amor libre, ciertas prácticas sexuales, consumo de drogas, provocación estética, etc.) El modelo individualista, hedonista y estetizante que representan estos Nuevos ácratas es bastante más reciente en España que en Europa dadas las peculiaridades de su devenir histórico, apareciendo en

vincularse con lo comunista<sup>42</sup>-. La atracción de ciertos grupos de escritores hacia esta postura viene explicada y suficientemente justificada por la *concordatio* que se puede establecer entre los principios básicos del graffiti y los fines y medios enunciados por los pensadores anarquistas. Esta doctrina apolítica o, mejor dicho, antipoliticista y favorable a la acción directa como medio de resolución de las tensiones sociales, que desprecia la política parlamentaria e, incluso, secundariza la reforma institucional en un sentido democrático del sistema, para favorecer el ataque contra él no para conquistarlo, sino para demostrar simplemente su flaqueza y prescindibilidad; presenta unas implicaciones revolucionarias que conllevan directamente una deconstrucción del sistema establecido como salvaguarda de la absoluta libertad del individuo dentro de un orden natural. Por tanto, desde el antiautoritarismo se constituye en un conveniente respaldo ideológico frente a la persecución sistemática establecida contra los escritores de graffiti desde las instituciones, representantes y garantes del orden imperante. Legitima el graffiti, da consistencia a su marco dominante de protesta.

---

los años 70 (Álvarez 1994: 423-424).

<sup>42</sup> En una marquesina de la Avda. de Ciudad de Barcelona, se localizó la siguiente firma en abril de 1996: «FASCISM SUBWAY». Esto nos debe hacer sensibles acerca de la posible injerencia de planteamientos fascistas entre algunos de escritores o alertar sobre la intrusión e instrumentalización del graffiti por grupos de ultraderecha que desarrollan habitualmente una notable actividad de pintadas. No obstante, es conocida la desviación típica que suele aparecer entre elementos ácratas indefinidos hacia posturas fascistas.

Otro ejemplo individual que puede ratificar esta sospecha es la firma de un *tagger*, legible como LARRY. En su composición se inserta la cifra 88 circulada y las siglas VS, que han de interpretarse atendiendo su grafía quebrada como las siglas del grupo *UltrasSur* -seguidores del equipo de fútbol del Real Madrid, aglutinados en torno a la ideología neonazi-. La cifra mencionada consiste en un criptograma simple, una codificación numérica de las iniciales del saludo nazi «*Heil Hitler*», conforme a la posición octa a de la letra H en el abecedario (HH = 88). Esta cifra, confundible con una datación, aparece de diversas maneras integrada en pintadas de signo ultraderechista y que pueden llegar a servirse de las formulaciones gráficas del graffiti de cuño americano.

Esta búsqueda de la libertad individual en el marco urbano tiene en el escritor de graffiti un exponente emblemático. Un personaje que con su arbitraria consideración de la propiedad pública y de su disfrute comunitario, su actitud clandestina y subversiva, su actuación vandálica o paraterrorista se acaba emparentando con el estereotipo del activista anarquista y se erige en potencial defensor del idealismo ácrata. De todos modos, el graffiti sin la oposición y la persecución del sistema, encarnado o no en la figura del Estado o la Administración pública, no tiene sentido alguno tal y cómo se define hoy.

No obstante, si ya son pocos los escritores con una actitud política, menos son los que tienen unas convicciones doctrinales asentadas por medio de una coherente preparación o reflexión intelectual, fundándose su pensamiento ideológico en un cuerpo de generalidades cohesionadas por un fuerte componente emocional.

En este marco, contemplamos la tímida aparición de textos teóricos en los que es frecuente apelar al principio de autoridad, mediante el recurso de citas de distintos autores (artistas plásticos, literatos, filósofos, etc.) En cierta medida esta actitud nos avisa de una tendencia interesada en edificar una base culturalmente sólida. Nos referimos a los editoriales que aparecen en algunos fanzines, a modo de declaraciones de principios o manifiestos<sup>43</sup> y de los que hemos

---

<sup>43</sup> Creo que resultaría prácticamente innecesario recalcar el carácter revolucionario de este tipo de escritos, su valor como referente cultural de los movimientos sociales, en los que un colectivo o un individuo explica una determinada conducta y expone unos proyectos para el futuro. Su prolífica aparición en la edad contemporánea tanto en el terreno de lo político como en el artístico (Calvo, González y Marchán 1979), bajo el ejemplo de los manifiestos comunistas (Marx y Engels, Manifest der kommunistischen Partei, 1848), comparte una misma intencionalidad rupturista.

visto una muestra anteriormente. Sin embargo, los escritores de graffiti nunca dejan escrito públicamente, por lo general, sus impresiones o concepciones acerca del graffiti por iniciativa propia, en atención a una inquietud íntima. Esta labor de recopilación y registro suelen llevarla a cabo los periodistas e investigadores que se han interesado por el tema del graffiti con mayor o menor fortuna. No obstante, la escasez de escritos teóricos no puede considerarse exponente de una inexistente o endeble fundamentación del graffiti como movimiento socioartístico, pero sí nos advierte del carácter eminentemente popular y ajeno a unas necesidades creadas en la alta cultura para avalar clasicistamente la existencia de una determinada corriente o una determinada postura estética<sup>44</sup>. No hace falta recordar como ciertos escritores, como RAMMELLZEE, una vez insertos en la denominada Transvanguardia se encaminaron a la elaboración de discursos ideológicos que respaldasen teóricamente la subversión del Graffitismo en los foros artísticos oficiales (Daolio y Pasquali 1984: 112 y 115). Sin duda, éste y otros escritores crearon las bases en los años 80, para la consolidación actual de esta postura político-social.

Por otro lado, el interés que pueden mostrar algunos círculos anarquistas o anarco-sindicalistas por el graffiti como manifestación estética compatible y emparejable con su ideología descansa en su pretensión de consumir felizmente sus propuestas renovadoras. Si una renovación social no implica a ciertos sectores sociales, como los artísticos, no podrá constituir las formas de representación de sus nuevos

---

<sup>44</sup> Sin duda, el mejor exponente ideológico del graffiti se encuentra en las letras de los rimadores. Es ahí donde encontramos la más rica y espontánea manifestación de un cuerpo de pensamiento acerca del individuo y la sociedad e, incluso, de la concepción, el sentido y el papel cultural del arte.



contenidos y su asimilación social sería más que complicada: nula<sup>45</sup>. El escritor de graffiti, por tanto, participaría de modo subsidiario en la construcción ideológica de un nuevo orden social o, al menos, cultural; y con ello el graffiti pasaría a formar parte de la representación estética del anarquismo.

Normalmente, aunque algunos escritores no se definan como militantes o partícipes de una determinada ideología ni vinculan el graffiti a un determinado pensamiento político, los graffiti suelen sufrir habitualmente el ataque de pintadas políticas, predominantemente de grupos de ultraderecha que marcan, de este modo, su dominio territorial o patentizan su postura contraria hacia este tipo de graffiti. En algunos casos, este pique ha llegado al enfrentamiento físico. Esto, sin duda, influye en la determinación por parte de algunos escritores de tomar partido por una posición política enfrentada, rompiendo con una tradición que procura desligar al graffiti de lo político y de las actitudes agresivas.

---

<sup>45</sup>

«Una ideología eficaz, además (Geertz: 1964), no depende sólo de una sutil sensibilidad social, sino también de una capacidad estética para condensar y articular la realidad ideológica mediante figuras retóricas apropiadas» (Alexander 1990: 47).

### 1.5. Distintivos

Los movimientos sociales, por muy efímeros o básicos que sean, tienden a convertirse en *mundos autocontenidos*, que como tales albergan una manera propia de actuar, hablar y pensar (Cressey 1969: 31), siendo caracterizados por medio de una propia ideología, una identidad colectiva, una rutina de comportamiento y una cultura material (McAdam 1994: 54). Sus seguidores desarrollan una subcultura específica del movimiento con capacidad para influir en los elementos culturales que caracterizan a la sociedad global (*graffiti style*), al mismo tiempo que reciben la influencia del contexto cultural donde se insertan. Su mayor consistencia evidencia una mayor consistencia de los objetivos del movimiento (McAdam 1994: 54). De este modo, los escritores de graffiti tienen ciertos elementos que los distinguen del resto de las personas (*estilo*; Clarke 1983: 175-191, Feixa 1998: 97-105) y que pueden considerarse asimismo *signos de vinculación* (*tie-signs*; Goffman 1979, Hannerz 1986: 246).

El que primero destaca es la articulación de una forma de expresión oral (Feixa 1998: 100-101). En este caso, la jerga empleada y la entonación rapera, emparentados con el lenguaje marginal, delictivo y de las minorías étnicas, en la que se podría distinguir un lenguaje técnico en lo específicamente grafitero (*argot*), en semejantes condiciones que los originados en cualquier especialidad artística. Una jerga que puede presentar diferencias notables de léxico entre distantes generaciones de escritores o, con más contraste, dependiendo de

su pertenencia local. Por lo general, el empleo de vocablos fijados en el bagaje de estos escritores, principalmente de origen norteamericano, subsana que la aparición de distintas denominaciones locales en una u otra lengua acabe generando una maraña lingüística de proporciones babilónicas que desarticule la feliz comunicación establecida entre los escritores del mundo. Igualmente, en este terreno lingüístico cabe incluir los gestos, de entre los que tienen una importancia especial los saludos.

La música es un elemento central en la mayoría de los estilos juveniles, tanto en su consumo como en su producción (Feixa 1998: 101-102). En este particular el aglutinante de mayor peso suele ser la música hip hop, pero los escritores de graffiti no tienen por qué restringirse a esta tendencia musical o ni siquiera participar de ella, para afirmar o definir su actividad grafitera. No obstante, hay que recordar que es frecuente encontrar en el mundo de graffiti a escritores que compaginan una actividad musical con su actividad grafitera, e incluso la existencia de grupos de grafiteros que a su vez son grupos musicales.

La estética (Feixa 1998: 102) quizás sea el elemento con más repercusión social cara a fortalecer esa distinción con el resto de la sociedad. La vestimenta no suele ser algo que determine claramente la pertenencia al mundo del graffiti, aunque resulta necesaria para buena parte de los que empiezan cara a sentirse integrados en la movida y se emplea con un sentido de gala en las reuniones de escritores (makeado). El escritor viste como quiere, con un fuerte peso del gusto personal, y no está obligado a portar un uniforme para sentirse

escritor o demostrar que lo es. Por otro lado, los nuevos estilos y las nuevas modas juveniles y la persecución sometida durante estos últimos años han generado un cambio de mentalidad respecto a qué va uno a ponerse, sobre todo, cuando va a pintar. Momento en el que toda precaución es poca. Además, se da la generalización del uso de determinadas prendas típicas por jóvenes ajenos al graffiti o al *Hip Hop*.

No obstante, destacan los escritores que suelen vestir con prendas anchas y toda una serie de accesorios que tienen su origen, con la moda hiphopera, en la constitución en los años 90 de una oferta comercializada en Europa que, en algún caso, suaviza los hiperbólicos rasgos característicos descritos por Henry Chalfant (Chalfant y Prigoff 1995: 12). Unos rasgos con los que se busca crear una imagen de pandillero, de un personaje juvenil sujeto a la ley de la calle. Efectivamente, con esta intención se suele ir con prendas cómodas, deportivas, playeras con cordones anchos, en ocasiones sueltos, camisetas, sudaderas con capucha, cazadoras o trencas, boinas, gorras y gorros, gafas de sol y un variado tipo de accesorios (hebillas, anillos, pulseras, cadenas, *pins*, etc.), además de cortes de pelo a lo *fade*, melenas, peinados afro, etc., y toda una variada gama de perillas. Ese modo de presentarse es, en su faceta exageradamente llamativa que puede alcanzar cotas caricaturescas, una de las características principales del llamado *chichote* o *toyako*, que ya sólo con su pinta va pidiendo gresca<sup>46</sup>. En otro orden, es interesante percibir la especial

---

<sup>46</sup> La aparición endógena de una serie de palabras que califican peyorativamente a estos tipos del paisaje humano del graffiti nos advierten de que en el seno de las subculturas se es consciente de cómo la estandarización o uniformización o la constitución de modas y la universalización de un estilo constituyen un arma de doble filo, ya que la comercialización aligera o neutraliza el potencial contestatario (Feixa 1998: 102).

fascinación por determinadas marcas de ropa y calzado, por lo general deportivas (Kangol, Adidas, Puma, Kappa, Reebok, etc.) o directamente ligadas a escritores de graffiti (Inc, Subware, Hyperformance, etc.) Hábito presente en otras subculturas juveniles, donde la marca se asocia a un determinado status, una determinada ideología, un determinado estilo de vida.

Algunos visten con una actitud personalizadora: prendas con su firma o un diseño original o de otro escritor serigrafiados o a mano. También pueden portar carpetas o mochilas con los motivos citados. A este respecto hay que observar el gran peso de la resignificación personal de los elementos estéticos de los estilos juveniles (Feixa 1998: 102). No obstante, esta carga de significados a título individual es más evidente en cierto tipo de manifestaciones que en otras, atendiendo a su grado de intimidad, como es el caso del tatuaje. En este campo, en algunos casos con un fuerte peso del gusto personal que de cualquier otro imperativo, los escritores se hacen tatuar imágenes de estilo graffiti diseñadas por ellos mismos<sup>47</sup>. Asistimos con ello a una relación estrecha entre el graffiti y el Body Art, con sentido personal e intimista, aunque sea tenido en cuenta su valor exhibitivo.

Por otro lado, este medio estético de identificación nos advierte del cariz como *objeto de consumo* no sólo de los

---

<sup>47</sup> En Vallecas se conoce la existencia de dos talleres de tatuaje artístico y *body piercing*:

Ofiuco Tatoo, Avda. de Monte Igueldo, 66.

Discos L'A'RM -Emergy Tatoo, calle María Bosch, 22  
(desde junio de 1996).

Se sabe que al primer taller han acudido escritores vallecános como clientes y proveedores de diseños y el segundo cuenta en su fachada con un graffiti del escritor KARRAS, lo que advierte sobre vinculaciones.

Para una aproximación general al tatuaje, véase Carles, Javierre y Sabartes 1988: 235-246.

distintivos sino de la identidad en sí, desde un planteamiento coste-beneficio. Esto sucede gracias a que la organización de este movimiento ha adquirido un nivel tal de desarrollo y una estabilidad que configuran las condiciones adecuadas para pensar en términos estratégicos. Así, al escritor le merece la pena dedicar tiempo, recursos y el capital de la autonomía individual (Friedman y McAdam: 1992: 156-172).

En la constitución del estilo juvenil también se encuentran las *producciones culturales*, donde entrarían el propio graffiti, los fanzines, el tatuaje, el vídeo, la radio, el cine, etc. (Feixa 1998: 103). Éstas tienen por objeto una función interna de reafirmación distintiva y otra externa para promover el diálogo con otras instancias sociales y juveniles. En este sentido, el uso de medios de comunicación tiene como fin la inversión de la valoración negativa que se asigna socialmente a algunos estilos juveniles como éste, en una conversión del estigma en emblema (Feixa 1998: 103)<sup>48</sup>.

De este modo, en conjunto se observa cómo los escritores tratan de guiar y controlar las ideas que los demás se forman de ellos (*manejo de la impresión*; Goffman 1959, Hannerz 1986: 231-236). Este modo de presentarse es más que evidente cuando contemplamos las fotografías o filmaciones y las declaraciones verbales realizadas para los medios de comunicación, donde se trata de construir una imagen pública, un retrato de aparato individual o colectivo, por medio de una *escenografía* (generalmente con un graffiti a las espaldas o un paisaje

---

<sup>48</sup> Se mencionan como ejemplos sobresalientes de estas estrategias al graffiti newyorkino, junto al muralismo cholo y al fanzine, exponente emblemático de una cultura juvenil internacional-popular (Reguillo 1991, Urteaga 1995, Feixa 1998: 103).

urbano suburbial) y de un *frente personal* (ropa y accesorios, gestos, pose, utillaje...), que inciden en el aspecto marginal y clandestino, la antisociabilidad, la desacralización, la ironía o el desdén o hasta en la inversión de esta misma imagen con su presentación como propuesta culturalmente válida. Incluso, confirmando las prácticas observadas por Erving Goffman en grupos o equipos, a través de las entrevistas sostenidas con escritores se aprecia, en especial cuando comparecen en grupo, un conjunto de normas conductuales:

1.- *Fidelidad dramática*. Los escritores se atienen fielmente a una línea establecida mediante la acción conjunta en todo momento.

2.- *Disciplina dramática*. Requiere una consciencia de la interpretación de un rol y de saber realizarse dentro de él. En este aspecto, la relativización de las declaraciones individuales parece una norma generalizada, muy sujeta al principio de antiautoritarismo.

3.- *Circunspección dramática*. El actor debe saber cuándo es el momento adecuado para interpretar y para relajarse. Sin duda está muy relacionado con la doble vida de los escritores.

Sin embargo, en el campo del comportamiento, lo que verdaderamente nos distingue a un escritor es que suele pararse a mirar las firmas o contempla con sumo interés las piezas con que se topa (Castleman 1987: 88). Costumbre que ejercita su sensibilidad caligráfica y sentido de la observación para distinguir estilos y figuras, colores y formas y descubrir el proceso de trabajo seguido; su facultad interpretativa, sobre todo, en la lectura de diversas letras y su retentiva para con los nombres o las firmas. El bombardero no suele parar de mirar a su alrededor buscando un buen lugar donde dejar su marca,

sopesando las posibilidades del soporte o los riesgos de su acción. Con el tiempo lo hace con mayor disimulo e, incluso, naturalidad, de manera inconsciente.

Finalmente, nos encontramos en el mundo del graffiti con un conjunto de actividades focales que participan en la composición de su estilo juvenil (Feixa 1998: 104), que han ido variando ligeramente con el tiempo, conforme a la característica dinámica de los estilos juveniles. En éstas caben desde la práctica de determinados deportes (baloncesto, *skateboard...*) o bailes (*breakdance*), la concurrencia a determinados tipos de locales o de áreas de ocio o a determinados eventos (conciertos, festivales, exhibiciones de *Aerosol Art*, *jams...*), el consumo de drogas o hasta las mismas acciones grafiteras.



## 1.6. Tipos de escritores

Sin contradecir el principio de igualdad propio de la *communitas* grafitera, entre los escritores pueden entenderse, según la categoría del graffiti realizado o el soporte empleado, distintas especialidades que no son en ningún caso excluyentes entre sí y pueden ser confluentes:

- 1     **El tagger, firmante o bombardero:** Es el más común. Se limita a firmar y no se anda con miramientos. Su objetivo primordial es dejarse ver en el mayor conjunto de sitios y sobre cualquier tipo de soporte.
- 2     **El pintamuros:** Su dedicación principal son las piezas murales. Se distingue del muralista en que obra sin permisos, más que por haberse o no formado artísticamente dentro de los cauces institucionales.
- 3     **El fastwriter o pintatrenes:** Es el "aristócrata" del graffiti. Su actividad es la más prestigiada y se la considera como la más peligrosa y meritoria. Es la figura emblemática del Graffiti Movement. Correctamente, este calificativo debe asignarse a aquellos escritores que pintan el exterior de los vagones o locomotoras.
- 4     **El escritor completo:** El ideal de todo escritor es alcanzar una polivalencia que le faculte para realizar todo tipo de obras, sobre todos los soportes y de cualquier envergadura. Si a esto le añadimos una buena calidad y un amplio dominio técnico, es ya el *summum*. Nos encontramos con un *superwriter*.

Luego, se puede entender otro tipo de clasificación a razón de su categoría como escritores. En este sentido tendríamos:

- 1     **El escritor de exhibición:** Es aquel que sólo aparece en certámenes, exhibiciones o concursos de Aerosol Art. Centra totalmente su actividad en eventos legales, con lo que no se

le puede considerar un grafitero, aunque mantuviese con anterioridad una actividad ilegal.

- 2 **Toy:** Es el escritor novato o el que quiere y no puede. Sus propósitos están por encima de sus capacidades como escritor. Suele ser torpe o chapucero (*genaro, chichi, chochote*), pobre en recursos y en soluciones gráficas. Es un escritor, pero menor, de menor estofa.

En otro sentido, se entiende por tal al que no respeta, consciente o inconscientemente, las reglas de juego establecidas por los mismos escritores (*tolay*). Van todo radicales y lo manifiestan a través de una característica forma de vestir, holgada, muy llamativa, lo que les hace pasar muy poco desapercibidos (*toyako, chichote*). Su obra suele ser de una escasa calidad y tratan de llamar la atención sobre su firma por medio del daño causado. En ocasiones respaldan su actuación con un barniz ideológico anarquista. Su obrar ocasiona un grave perjuicio a la reputación del graffiti.

- 3 **Elite writer, good-writer o buen escritor:** Es un escritor que ha desarrollado un buen estilo, rápido, con caracteres personales y conoce sus limitaciones tratando de superarlas. Respeta las normas y se hace respetar, tiene un buen conocimiento de la historia del movimiento y trata de emular las hazañas de sus máximos representantes. Es fiel a sus propios principios y no se deja explotar por el sistema, sino que impone sus condiciones de relación con el mundo.

- 4 **King o rey:** Es el título que recibe todo aquel escritor que se ha destacado por una prolífica producción en una determinada demarcación, bajo el imperativo del *getting up* (rey de los interiores, rey de la línea, rey del barrio, etc.) o por una calidad extraordinaria (rey de estilo o *star*). No suele ser un título vitalicio, sino que debe ser ganado o defendido día a día.

Después, habría que abordar la distinción entre los escritores autóctonos y hiphoperos dentro del Graffiti Move en España:

- 1 **El autóctono, flechero o versalista:** Es el primer tipo de *tagger* de graffiti de cuño americano que aparece en España y

por lo general se constituye en un puente de unión entre el graffiti contracultural europeo y el graffiti newyorkino, del que toma la formulación estilística de las firmas y el principio del *getting up*. Su pretensión es llevar hasta el último rincón su firma, que es el motivo principal de su obra. Actualmente conforma una tendencia paralela que se ubica al margen de lo hip hop, ligándose con otros movimientos juveniles u otras tendencias estético-musicales como el *Heavy* o el *Punk*. aunque mantenga un desarrollo muy estrecho con el *Hip Hop Graffiti*.

- 2     **El Hip Hop Writer:** Se integra dentro de la cultura o subcultura *Hip Hop* de manera ortodoxa o heterodoxa. En principio, se erige como único y verdadero protagonista del *Graffiti Move*, pero sólo son el grueso de éste y su formulación más original y exitosa, con una potente atención por los elementos plásticos de la creación gráfica.

### 1.7. El grupo

Los escritores suelen reunirse en grupos estables<sup>49</sup>, aunque no es obligatoria su pertenencia a ningún grupo ni siquiera el pertenecer a uno solo. Éstos no son exclusivamente asociaciones para ir a pintar, sino que también se puede considerar que comparten las mismas características y finalidades de cualquier otro grupo de amigos. Sin duda, la estabilidad de un grupo depende fundamentalmente de los lazos afectivos entre sus miembros. La pertenencia a un grupo se puede romper por no estar a gusto el escritor o el resto del grupo con él, pudiendo entrar en otro distinto o crear uno propio.

Inicialmente los grupos son bastante numerosos (alrededor de quince miembros). Paulatinamente, cuando los escritores alcanzan mayor edad, éstos se van reduciendo por abandono o fragmentación. Los grupos no se componen sólo de escritores, sino que en ellos puede haber gente que no pinte, amigos, novios o parientes (hermanos y primos), aunque pueden desarrollar otras actividades vinculadas a lo artístico (*rap*, *break*, cómic, aerografía, serigrafía, redacción de fanzines, fotografía, etc.)

En otros casos se procede a asociaciones temporales. Se producen de modo ocasional, frecuente a modo de intercambio. Un escritor invita a otro a acompañarle a hacer una pieza y se

---

<sup>49</sup> Estos grupos reciben diferentes nombres, siendo -aparentemente- indistinto su uso a efectos de significado: *crew*, *krew*, *creu*, *criu*, *cru*, *klue*, *club*, *klub*, *clan*, *posse*, *mobbe*, *mob*, *panda*, *mafia*, etc.

compromete luego a ir con éste cuando vaya a realizar la suya o bien se invitan a visitar sus mutuos territorios. Estas agrupaciones también se producen a nivel de grupos. Estas asociaciones, que en ocasiones consisten en alianzas con fines precisos que requieren de una gran movilización de medios, se denominan *posse*, aunque el término es igualmente aplicable a un grupo simple. En este sentido, se aprecian fuertes lazos de unión entre grupos diferentes, vecinos o de áreas distantes. En ocasiones, son subdivisiones de grupos grandes o grupos totalmente independientes que provienen de un núcleo común.

Ciertamente, en la constitución de estos grupos juega un papel importante el marco de los barrios obreros, como Vallecas, y la indiferencia o desatención de los poderes públicos, pues contempla la aparición de unos mecanismos de organización y movilización social propios. En este sentido, Thrasher advierte de cómo las pandillas, en general, constituyen un oportuno modo de satisfacción de las necesidades sociales y personales de las juventudes de estas áreas:

*«Las pandillas representan el esfuerzo espontáneo de los muchachos por crear una sociedad para sí mismos allí donde no existe ninguna adecuada a sus necesidades [...] Las costumbres e instituciones encargadas normalmente de dirigir y controlar no han logrado funcionar eficazmente en la experiencia del muchacho, lo cual está indicado por la desintegración de la vida familiar, la ineficacia de las escuelas, el formalismo y exterioridad de la religión, la corrupción e indiferencia de la política local, los bajos salarios y monotonía de las ocupaciones, el desempleo y la falta de oportunidades para una recreación satisfactoria. Todos estos factores entran en la imagen de la frontera moral y económica y, unidos al deterioro de la vivienda, la salubridad y otras condiciones de vida de los barrios bajos, dan la impresión de desorganización y decadencia generales.*

*La pandilla funciona respecto de estas condiciones de dos maneras: ofrece un sustituto de lo que la sociedad no es*

*capaz de dar y proporciona alivio a la supresión y al comportamiento desagradable.»* (Thrasher 1963: 32-33; Hannerz 1990: 52)

Cabe resaltar que, con respecto a la sobresaliente relevancia de la interracialidad e internacionalidad de los escritores y los grupos de escritores newyorkinos (Castleman 1987: 71; Cooper y Chalfant 1991: 50), en Madrid se da lo que podríamos denominar como simbólica incorporación de escritores no blancos o no españoles. Esto parece corresponderse con la menor presencia de inmigrantes frente a otras naciones de la Unión Europea y la prácticamente nula implicación de gitanos en el graffiti, a pesar de su importancia demográfica en España, su enraizamiento cultural e, incluso, su influencia en las subculturas y la marginalidad locales. Hecho que, indudablemente, colabora a la fijación del movimiento en España como una prolongación histórica de los movimientos sociales de clase. No obstante, en esta puntual incorporación del componente étnico sí se aprecia la presencia de jóvenes de familias originarias del África negra o del Magreb, de la América continental o del Caribe y hasta extremorientales. Sin duda, se trata de la misma dinámica que acaece en otras ciudades europeas con contingentes étnicos extraeuropeos de gran relevancia, como el turco en Alemania o el magrebí en Francia. Posiblemente, para explicar la nula o escasa implicación de gitanos en el graffiti, se pueda acudir a la secundarización de la expresión escrita y plástica en una consolidada tradición cultural calé que se focaliza en el baile o la danza, en el cante y la música y en la estética personal. Pero, también, hay que atender en la explicación de la incorporación de las nuevas minorías étnicas al *Graffiti Move*

tanto el fuerte acento hispano y afroamericano de este movimiento como su concepción como una actividad juvenil. De este modo, la implicación de los hijos de inmigrantes africanos o americanos partiría de la necesidad, surgida de su dislocación cultural, su negación de la cultura parental y su no plena identificación con la cultura hegemónica del país de acogida, de buscarse nuevos referentes culturales en el sincretismo norteamericano que les ayuden a acoplarse a una cultura extraña y hostil como la europea, donde las reacciones racistas y xenófobas se van afianzando. Referentes que no resulten demasiado lejanos a sus contextos culturales originarios y que les reporten algún tipo de orgullo étnico, adoptando el modelo estadounidense de integración social y defensa de los derechos civiles de las minorías étnicas.

En otro terreno más formal, resulta muy interesante lo referente a sus nombres. No queda claro cuál es concretamente el modo por el cual se confeccionan, pero a través del nombre tanto por la sonoridad de sus siglas, la connotación simbólica de su siglado<sup>50</sup>, de la pronunciación de la sigla (p. ej., SKP = *escape*), su enunciado en inglés o sus variaciones, así como por su significado o polisemia se manifiesta una serie de conceptos y actitudes, se construye una imagen de grupo. Sin duda, debe de producirse cierto consenso o una aceptación mayoritaria que favorezca la acatación unánime. Sin embargo, estos nombres gozan al igual que los nombres de los escritores de un dinamismo. El grupo, por tanto, puede alterar, modificar o

---

<sup>50</sup>

Resultan interesantes como muestra de actitudes irreverentes hacia el sistema institucional la apropiación simbólica de siglas de organismos, empresas, entes, etc. (EMT, FBI, KGB, CIA, IBM, BMW, TWA...), o el uso no exento de humor de siglas que forman parte de nuestra vida cotidiana (PVP, DNI...), en ocasiones con un significado contundentemente beligerante (WAR, TNT, DDT...).

cambiar el nombre o proceder a componer una serie de variaciones respetando la sigla. En estos casos, el nombre es el mismo (la sigla permanece fija, las iniciales son las mismas), pero no lo es (cambian las palabras expresadas, aunque vayan en la misma onda). En otro orden, a las siglas del grupo les puede acompañar e incluso sustituir una serie de mote que se enuncian de modo abierto y pueden ser desde ocasionales hasta permanentes (p. ej.: 31 CLAN, *Los Gatos Gordos*; KR2, *Los Kardos Krudos*; XBK, *La Graffitería*; ACME, *La Gota Fría*; etc.)

En la realización de este estudio se efectuó el contacto con dos grupos pertenecientes a dos generaciones distintas: los CZB, un grupo pionero, surgido en los años 80, y los ZSL, un grupo que empieza entrados los 90. Entre ellos hay una década de desarrollo del graffiti. Entraré a describirlos someramente.

### **Los CZB**

Los *Crazies Boys* es un grupo de la *old school*, integrado por una decena de miembros que pasan ya de los veinte años, vecinos del barrio de Vallecas y del barrio de Aluche. Anteriormente, en sus inicios, durante los últimos años 80, eran más de diez como es común en las pandillas más jóvenes. Es un grupo mixto, en el que tuvieron cabida escritoras (ZURE y MARTA). Los miembros más antiguos son ERS, TRAS, GOLZ, MEGAROCK y CHICO, que además son los más activos (fs. 314-316, 318-320, 322, 324-327 y 336), a los que se suman:



SOME, SPEAKE o JER, por ejemplo. Todos empezaron en la calle de forma autodidacta y asaltando trenes de RENFE y del Metro madrileño. Alguno de ellos inició estudios artísticos (CHICO) y se mantienen fieles a los principios originales del graffiti, teniendo una actitud apolítica. Han participado a título individual en exposiciones y muestras y realizan trabajos de encargo (decoraciones de fachadas e interiores de tiendas y locales de ocio), así como diseños para estampaciones serigráficas, logotipos para grupos musicales, etc., lo que muestra su interés por abrirse a otros medios de expresión artística con un incuestionable interés económico. Cuando hacen graffiti sobreponen el placer de crear por encima de cualquier otra consideración.

Su principal campo de actuación localizado está en el área de Portazgo, en especial en torno a los colegios Santo Domingo y Carlos Solé, y en Pacífico, área que se vincula con el área de la estación de Atocha RENFE. Al iniciarse obras de reforma urbanística en Pacífico entre 1995 y 1996, tuvieron que trasladarse al Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Cata P1/95-96), un conjunto malogrado en julio de 1996, o a la calle de Bruno Abúndez (Palomeras Sureste). En definitiva, tienen obra localizada en Portazgo, San Diego, Numancia, Palomeras Sureste y Pueblo Vallecas.

Mantienen buenas relaciones con escritores y grupos de Madrid capital y de fuera de la Comunidad Autónoma de Madrid (Murcia, Ibiza, Barcelona, Alicante, Valencia, etc.), veteranos y no tan veteranos. También, tuvieron o siguen teniendo

contacto con autóctonos de la categoría de GLUB, RAFITA o MUELLE.

### Los ZSL

Es un grupo del Pueblo Vallecas compuesto por jóvenes de entre 15 y 18 años desde hace un par de años. En total son unos dieciséis miembros. Mayoritariamente son *taggers*, pero despuntan tímidamente como escritores de piezas sobre soportes estáticos (muros, chapas, paneles publicitarios, etc.) y móviles (furgonetas, vagones, etc.) Algunos miembros destacados son: LERAS, ZANY, GOTICO (ex-ATZ), ANGEL, LUKAS o SAP<sup>51</sup> (fs. 337-340).

Componentes de lo que viene en llamarse la new school, su característica principal es el vivo entusiasmo que manifiestan por el graffiti y todo lo que les rodea. Ansían conocer a escritores veteranos y aprender de ellos, no desperdiciando ninguna ocasión para establecer contactos. Su interés por el graffiti les lleva a profundizar en la memoria histórica de éste, aunque de un modo superficial, y en saber del mundillo. Pero, por encima de todo, prestan gran atención al conocimiento de formas, motivos y soluciones gráficas, así como a lo netamente técnico. Su conciencia de los riesgos que comporta el

---

<sup>51</sup> Desde septiembre u octubre de 1996, SAP dejó de ser considerado un ZSL.

graffiti les obliga a adoptar una actitud prudente y desconfiada.

Se mueven fundamentalmente en el ámbito madrileño, con alguna acción en el Levante. Mantienen relaciones con otros grupos de dentro y fuera de Vallecas.

### 1.8. El nombre del escritor

Los nombres con los que los escritores se presentan al mundo son uno de los elementos más significativos y particulares del graffiti. Su importancia es tal que el nombre y el escritor pasan a constituir una misma entidad, traspasando la mera identificación de la persona con su nombre. Incluso, el nombre se vincula tanto a la actividad grafitera que el abandono de ésta suele revertir en el abandono del uso del nombre o, también, en el caso de escritores que asuman un rol artístico convencional, de darse su retirada del graffiti, éstos muy probablemente no emplearán su nombre de escritor como artistas plásticos.

Ya Craig Castleman advirtió la suma importancia del nombre de guerra<sup>52</sup>, al dedicar en su estudio buena parte del

---

<sup>52</sup> El hábito de adoptar un pseudónimo o apodo no es exclusivo de los escritores de graffiti. Suele ser bastante usual entre los participantes de movimientos clandestinos o los personajes y personajillos del mundo delictivo y criminal (alias). Incluso, está muy ligado al mundo artístico -aunque no sólo de las artes plásticas-, llegando a implantarse de modo firme en los ámbitos académicos de forma pomposa y altisonante (Pevsner 1982: 25).

Por otro lado, me parece conveniente, teniendo en cuenta el origen estadounidense y juvenil del movimiento, el establecer algún tipo de relación más estrecha con el mundo del cómic, en concreto, con el género de los superhéroes, al menos durante los inicios del movimiento en los años 60 y 70. Recordemos que fue en los años 60, cuando con la incorporación del guionista Stan Lee a la editora Marvel cómics este género se revitaliza con la aparición de nuevos personajes entre ellos Los Cuatro Fantásticos (1961), la Masa, Thor o Spiderman (1962) o Conan (1970) que se suman a esa hornada de viejos superhéroes de finales de los años 30 y principios de los 40, como Superman, Batman o el Capitán América. Este influjo es evidente en los escritores newyorkinos, algunos de cuyos ejemplos serían el grupo *The Fabolous Five* (de Los Cuatro Fantásticos) o los escritores FLASH 105 (de Flash Gordon), BLADE (de Blade), SPIDER 141 (de Spiderman) o THING 151 (de la Cosa) o por medio del uso enfático del prefijo *super-* o el sufijo *-star* (SUPER KOOL, SUPER HOG...). En Europa, también se percibe este influjo y probablemente algunos nombres de escritores españoles se encuentran en esa onda: TIFON, RAYO, ATKEM, JUSTICIERO, METEORONE, ESPACEMAN, SPI, THOR, JOKER, CHUPETE NEGRO, etc.

No obstante, esta relación va más allá de la inspiración o adopción de los nombres de estos personajes, permitiéndome establecer una analogía que no pudo escaparse a los primeros pioneros, más insertos en la cultura o subcultura del cómic que las nuevas generaciones. Sin duda, el segregado mundo de los escritores de graffiti presenta ineludibles semejanzas con el segregado mundo de los superhéroes -entre la mitología tecnoindustrial y la

capítulo sobre los escritores a este asunto (Castleman 1987: 77-80). Así, las consideraciones generales que hizo al respecto en el contexto newyorkino pueden convalidarse sin problemas tanto para el caso europeo o español como para el vallecano, ya que ambos participan de un caracterismo-base común, que define y distingue este movimiento artístico y a los escritores que participan de él. De todos modos, si ha de considerarse que las coordenadas culturales y la incidencia de circunstancias varían, sólo es así en referencia a su orden de preeminencia o a su intensidad. De todas formas, en el caso madrileño o vallecano se aprecian ciertos particularismos que serán oportunamente señalados a lo largo de este estudio.

A continuación me dispongo a desarrollar las características y los factores que influyen en la génesis de los nombres de los escritores, a través de la documentación consultada, el material registrado y los testimonios de éstos, sirviéndome para su ilustración de ejemplos locales o foráneos, localizados.

---

criminalidad de caballerías-. Ello nos lleva a atender la posibilidad de que se haya tomado como referente en más de una ocasión por estos escritores en la edificación de su consciencia individual y colectiva, en la formulación de su región moral o en el desdoblamiento de su vivencia. Por tanto, los escritores nos aparecen como unos verdaderos superhéroes de barrio, con sus atributos y objetos de poder (aerosol y brocha), su ansia por superar los límites y su peculiar sentido del bien y del mal, de la justicia en su lucha por adecentar el planeta, en su particular defensa del orden correcto interno y externo. Ambos constructos, sin duda, beben de las mismas fuentes de organización estructural que transmite nuestra cultura, ligándose en más de una dirección.

### 1.8.1. El proceso de bautismo

Sin duda, antes de que cada uno de estos artistas acometa la empresa de dejar su huella sobre toda aquella superficie apetecible que se les presente a tiro en el momento oportuno, tienen que haber pasado por el trance de buscarse un nombre apropiado. Es lógico pensar que previamente a la adopción de un nombre, ésta ha tenido que verse precedida por una fase de pruebas, en la que se ha ido jugando con un listado variado de nombres del que se ha elegido finalmente ese nombre definitivo que lucirá dignamente sobre el pellejo urbano. Sin duda, el uso de cada nombre lleva implícita una estrecha identificación con él, con el fin de que sirva como refuerzo de la identidad individual del escritor y le acomode dentro de su grupo y del mundo del graffiti<sup>53</sup>.

Los criterios para proceder a una elección aceptable pueden fijarse del siguiente modo:

---

<sup>53</sup> Aunque parezca extraño, el futuro como escritor depende en buena medida de la fortuna de su elección. Al fin y al cabo mientras la firma representa meramente a efectos prácticos una tarjeta de visita, la huella de una presencia; es el nombre lo que verdaderamente sobrevive a toda la obra de un escritor. En él se condensa el valor de sus acciones y, por tanto, no es raro que este nombre sea alterable y varíe en su formulación. Por ello, debe de acompañarse de una adecuada actividad que lo reputé como el nombre de un buen escritor. Sin embargo, en el caso de los más grandes escritores que han pasado a la historia del *Graffiti Move*, lo que trasciende es un significado de rebeldía y reivindicación individual, con algún acento personal, ligado a la memoria de su nombre, aparte de estar respaldado por unas trayectorias ejemplares como tales. Una mecánica semejante a la que consagra los nombres claves de la Historia del Arte (Kris y Kurz 1991 22-23). De este modo, lo que quedan son unos nombres cargados de valores emblemáticos, por los que se transmite, didácticamente, ese conjunto de estereotipos por los que se reconoce al escritor de graffiti. Las distintas facetas de un único diamante negro.

Algunos autores mantienen que con la firma y no sólo el nombre se consigue la afirmación de la presencia del individuo en nuestra sociedad, autoafirmarse saliendo de la soledad del anonimato e integrándose sonoramente en la sociedad (Riout, Gurdjian y Leroux 1985: 15; Castillo 1997: 232).

a) **SONORIDAD:** El nombre tiene que sonar bien. Se procura que el nombre presente una fonética musical que a través de un sonido pegadizo permita su fácil retentiva, con vistas a su difusión entre los escritores. Incluso, si es posible, ha de intentarse que quede resultón por sus implicaciones y se quede con el personal, como, por ejemplo, en el caso de los autóctonos BLECK (la rata), con una referencialidad hacia el submundo urbano o la marginalidad delictiva; o HURACAN PAQUITO, con un evidente componente humorístico.

En este punto se puede observar una utilización de exitosos nombres de productos comerciales, literalmente o alterándolos con gracia (a menudo, acudiendo a la sorna genital), sirviéndose sarcásticamente del institucionalismo consumista, (p. ej., PENETTON). Nombres que participan de una eufonía exigida por el *marketing* publicista.

b) **VISUALIZACIÓN:** Una vez escrito ha de resultar agradable, armonioso, constituyendo un todo. Para esto también es necesario realizar un ensayo parejo de distintas fórmulas estilísticas, con el fin de lograr una adecuación entre los elementos gráficos y su tipografía.

A este respecto, es brillante la conversión, total o parcial, que algunos escritores hacen de su nombre en un pictograma (p. ej., MUELLE, GRIFO, GLUB, RAYO, ESPIRAL, JOKER, RADIAL, etc.) Solamente posible cuando éste se corresponde con el nombre de un ser, objeto o figura concreta.

c) **SIGNIFICACIÓN:** Puede tener un valor o significado personal que refuerce la identificación entre el escritor y el nombre. Éste radica, por tanto, en claves personales: referencia a algún hecho vivencial; alusión a características físicas, facultativas o de carácter; a una manifestación de su forma de pensar (apología de virtudes o vicios estimados; intencionalidad provocativa, sarcástica de cara a la sociedad o cierto tipo de sociedad, términos ideologizados, etc.), identificación afectiva (nombres familiares, apodos colegiales o de pandilla, nombres de ídolos de fuera o dentro del graffiti<sup>54</sup>, personajes de ficción o estereotipos,

---

<sup>54</sup> Este supuesto ha motivado frecuentes confusiones. Una confusión detectada, interesante por lo que implica acerca de la articulación de una memoria legendaria, es el caso de CHICO.

Circula la historia entre algunos escritores de que CHICO (Antonio García), un famoso escritor de Manhattan (Chalfant y Prigoff 1995: 16; Cooper y Sciorra 1996: 7-9, 11, 13, 16-17, 19, 26, 35, 52-53, 58-59, 74, 88-89, 96), vino a Madrid en los años 80, dejando obra en el conjunto de graffiti de Pacífico:

F.F-S.- Y, ¿de dónde suelen venir?

LERAS.- No, de todos los sitios vienen. Bueno, en Pacífico ha

elementos o seres de la naturaleza, topónimos, referentes de potencialidad sexual, etc.)...

En definitiva, la génesis del nombre participa de las mismas claves que los apodos o mote, nombres, apellidos, etc., pero, sin las restricciones marcadas por el Registro Civil o el buen gusto social y con la libertad de la autoelección, presente incluso si se da una elección aleatoria del nombre o se elige a propuesta de un grupo. Esta libertad de elección nominativa incide en la posesividad respecto del objeto (Lévi-Strauss 1979: 58), en la idea de que uno es dueño de sí mismo, la identidad individual parte de la misma persona.

d) **ORIGINALIDAD:** Consiste en procurar no usar el nombre por el que se conozca o haya conocido (si se guarda en la memoria colectiva o perdura su testimonio material público) a otro escritor, al menos, si pertenece al entorno en que se mueve uno. Esta necesidad es un factor a tener en cuenta a la hora de que se opte mayoritariamente por un alias, prescindiendo de un nombre de pila o una variación de éste fácilmente coincidente.

Existe la solución de emplear el mismo nombre de otro, pero alterando alguna letra o sílaba, añadiendo un sufijo o prefijo distintivo o bien sumándole una cifra romana o arábiga o un número escrito (p. ej., ROSKY I / ROSKY II; LODEN / LODEN II). Se trata de una solución semejante a la culturalmente establecida con los monarcas o cuando a efectos oficiales se apela al número del D.N.I. de dos ciudadanos con el mismo nombre completo. Con esto se rompe la aparente homonimia. En este caso, debe de mantenerse cierto vínculo con el escritor referente, de parentesco, trato personal o bien de admiración por su obra, su estilo o su leyenda.

En algún caso, puede darse un traspaso del nombre por parte de algún escritor que deje la escena definitivamente.

---

pintado uno de Nueva York.

SAP.- CHICO.

LERAS.- Vino aquí, pintó y se fue.

F.F-S.- ¿Qué es?, ¿hispano, por el nombre?

ZANY.- Creo que sí.

LERAS.- No sé, yo lo que he visto y me han contado.

(ZSL c.p.1 marzo 1996)

Esto mismo se reitera en otra entrevista:

GOTICO.- Los QSC, que dice la gente que no está pintando, pero sí están pintando, pero en Miami. [...] Por lo menos el KOOL está en Miami. La gente puede decir lo que quiera, ¿sabes? Pero él está allí, en Miami. Igual que el KAMI ha estado en Miami y ha pintado un furgón. [risas] La gente puede decir lo que quiera, pero ha pintado allí. Y el CHICO ha venido aquí.

(ZSL c.p.2 marzo 1996)

Sea o no cierto este viaje y el que realizase alguna pieza en Madrid, lo que sí puedo confirmar es que en Pacífico hay obra de un escritor llamado CHICO (CZB), pero vecino de Aluche.



Generalmente, se puede ceder a alguna persona allegada, un hermano o familiar o un amigo, que suele estar empezando y no tiene muy claro que nombre elegir o se sienta comprometido con la prosecución de la obra de su antecesor. En determinados casos, constituye una especie de apadrinamiento y un signo de confianza hacia la dignidad del sucesor. No obstante, es un caso muy extraño.

De cualquier forma, es evidente que el requisito de la originalidad es difícil de cumplirse con garantías dada la cantidad de escritores que existen y lo complicado de su mutuo conocimiento<sup>55</sup>. Sólo los escritores famosos pueden tener por seguro que nadie recogerá su nombre, si son lo suficientemente célebres. Así, es fácil que surja el litigio por el derecho a usar un nombre si éste es muy especial entre dos o más escritores, siendo las pautas que dirimen el conflicto: la antigüedad del uso, su grado de divulgación o el aguante. Esto obliga a que los escritores, normalmente más novatos, cambien su nombre por otro o secundaricen el uso del nombre conflictivo<sup>56</sup>.

También puede reposar y entenderse esta originalidad en su carga semántica, el recurso a alfabetos ajenos al latino, como el griego, el cirílico, el arábigo (fs. 158-341<sup>57</sup>), el

---

<sup>55</sup> Una muestra de la frecuencia de estos incidentes, la encontré en el testimonio recabado de algunos escritores conscientes de este problema:

GOTICO.- [...] FAZETA, CHOP, mira, ¿ves? [me enseñan la foto de un graffiti de los ACME]  
LERAS.- ZETA.  
GOTICO.- Antes era FAZETA. Antes era FAZE, ¿no? Y había un cantante que era FAZE y, entonces, para distinguirlos puso ZETA. Unió FA y ZETA.  
F.F-S.- Entonces, puede coincidir que haya dos nombres iguales.  
GOTICO.- Sí.  
LERAS.- Éste pinta SAP y hay otro en Alcorcón que también pinta SAP.  
SAP.- Y otro que no es de Alcorcón [SAP de Moratalaz].  
F.F-S.- O sea, hay que poner la postilla.  
LERAS.- Sí, pero éste no va a seguir pintando SAP o sea...  
[risas] ...Le va a matar a hostias. [risas]  
(ZSL c.p.2 marzo de 1996)

<sup>56</sup> El escritor MARK, de Torrejón, cuenta la historia de que un día sorprendió a otro firmando como él. Dada su veteranía, el otro se vió obligado a dejar de hacerlo (Fernández 20-2-1995: 73).

<sup>57</sup> Estas dos fotografías nos muestran el uso de grafías árabes y dialectos marroquíes por parte de escritores de graffiti. Un uso que se ha detectado también en otros barrios madrileños aparte de Vallecas. El primer caso podría interpretarse como la firma de un escritor magrebí, «MERLET», de visita por el barrio a la que se adjunta como dedicatoria el nombre de pila de un escritor local, «JOLIAN» o «JULIAN», aunque también podría leerse como «JALIL», pudiéndose tratar de un nombre único «MERLET JALIL». Por otro lado, el segundo caso podría tratarse de otra dedicatoria realizada esta vez por un escritor local (KAMI) a un escritor de origen indeterminado, «BURLU IN BISTU», «BURBU IN BISTU», «BORBO EL BISCO» o «BORBO EL BIZCO». Presumir la procedencia de éste último resulta aventurado por la confusión que provoca su mote en castellano. De este modo, en el primer caso se contemplaría el desconocimiento de la grafía latina o la preferencia por una grafía árabe más familiar para su autor y, en el segundo, posiblemente la transcripción a una

hebraico, el chino, el rúnico, etc., o a alfabetos levemente inspirados o inventados o a la representación gráfica en general de la firma.

No obstante, la originalidad puede quedar restringida en el caso de las escritoras por el imperativo androcéntrico. Esto es evidente en el caso del graffiti newyorkino, donde de modo temprano se ha observado la elección por parte de escritoras de nombres de chico o nombres ambiguos (Castleman 1987: 103), dentro de un mundo que se presupone cargado de valores viriles.

Éstos son los principales puntos que tienen en cuenta los escritores<sup>58</sup>. Posteriormente, puede observarse que prosperan más ciertas fórmulas que otras, dependiendo de qué exigencias van primando con las modas nominativas o de la tipología de obra que se lleve.

De cualquier modo, nada impide el empleo del nombre propio o alguno de los apellidos del escritor, tal cual o de forma alterada. Una opción habitual entre escritores que aún están en una fase aprendiz (toy). Con este recurso se corre el riesgo de no destacar lo suficiente de tener un nombre bastante común y contar con más de un tocayo entre los mismos escritores de su zona.

Tampoco representa un impedimento el usar dos o más nombres (p. ej., SPI = JABO; CHICO = MAX 501...) Esta

---

grafía árabe del nombre castellano de un escritor español o magrebí. (Transcripciones realizadas por Fares A. Abdeen, director de la Biblioteca del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos, y Angélica Morata Rabasco, Lda. en Filología Árabe por la U.A.M.).

<sup>58</sup> CHICO es taxativo acerca de las características que debe poseer el nombre de un escritor: brevedad y sonoridad:

CHICO.- ...Son nombres fáciles, ¿sabes?

F.F-S.- ¿Monosílabos, una cosa así?

CHICO.- Sí, sí. En plan corto, para gastar pocos botes, y sonoros, que se quede el nombre. Sí, son cortos. No tiene nada que ver, puede ser inglés, español, el apellido. Mucha gente mete todo, ¿sabes? Depende.

(CHICO c.p. marzo de 1996)

pluralidad de identidades puede darse a la vez o alternativamente, eligiéndose uno u otro nombre según el tipo de obra que se realice, de su talante, de si se desarrolla en un marco legal o ilegal, de dónde se encuentre el escritor (barrio, localidad, país), se trabaje solo o con uno u otro grupo, con el fin de crear confusión entre otros escritores o frente a profanos, etc. Pero, por lo general, lo más común es el uso sucesivo de nombres bien por cansancio o aburrimiento<sup>59</sup>, ruptura con una fase de iniciación o entrada en una nueva etapa estilística o vivencial, cambio de vecindad, de grupo, etc., o por quemarse (fichaje policial).

En ciertos casos, esta duplicidad nominativa se debe a las posibilidades de lectura de estos nombres. Esto ocurre cuando se pueden aplicar indistintamente las normas de pronunciación de distintos idiomas (respecto a palabras y números). También, en el caso de los nombres de tres caracteres que pueden ser leídos como un todo o deletreando total o parcialmente sus caracteres. En otros casos, se busca una doble lectura intencionada o se abren distintas combinaciones de interpretación con objeto de enriquecer la capacidad lectora del lector o confundirle y dejar en el autor la última palabra sobre su correcta lectura, como es el caso de SUSO.33 o SUS.033 o, con el mismo recurso, el de RAS.05 o RASO.5. Lo que otorga al escritor un mayor sentimiento de control sobre su nombre.

---

<sup>59</sup> El deseo de romper con esa posible monotonía que puede surgir del firmar origina la aparición de variaciones frecuentes en los nombres que no deben de entenderse como un cambio efectivo de nombre. Por ejemplo, el escritor ERSI puede aparecer firmando con las formas: ERS, ERSY, ERZI, ERXI, ERSE..., sin que estas modificaciones constituyan la elección de un nombre nuevo.

Finalmente, advertir que varios escritores pueden compartir un mismo nombre. Esto le confiere al mismo tiempo un sentido semejante al de un nombre de grupo. Dos ejemplos significativos son el de SAMO (Jean-Michel Basquiat y Al Díaz) en el New York de entre 1976 y 1979 (VV.AA. 1993: 111) o el de BLEK LE RAT en el París de los 80, que fue durante un tiempo un grupo de tres escritores (Riout, Gurdjian y Leroux 1985: 115-117). Ya se ha advertido, también, que el caso del madrileño HURACAN PAQUITO responda a un caso de éstos.

### 1.8.2. La dimensión gráfica del nombre

Por lo general, se establecen dos categorías (la corta y la larga) a efectos del número de sus caracteres escritos, prescindiendo de su característica fonética. De este modo, por nombre corto entenderemos normalmente el que tiene de dos a seis caracteres gráficos y por nombre largo el que tiene entre siete y doce caracteres gráficos, que es muy extraño que sean sobrepasados. Existe la posibilidad de incluirse una o más haches intercaladas en el nombre, sin efectos en la pronunciación y con objeto de mejorar la visualización de este en la firma. En este caso, ello no implicaría su omisión en la contabilidad de los caracteres. De cualquiera de las maneras, la característica fonética predominante es la utilización de nombres con una a tres unidades silábicas, que suelen superarse fácilmente, a instancias de su pronunciación, al recurrirse a elementos ideográficos, como pueden ser los signos numerales.

Generalmente, aunque haya nombres largos unitarios (p. ej., ANTONIO, SHÖCKER, JUSTICIERO, etc.), en muchas ocasiones se tratan de compuestos de dos o más vocablos [p. ej., BLECK (la rata), METEORONE, ESPACEMAN, KOBRADOR LOKO, etc.]<sup>60</sup> o de una solución mixta de palabra y número<sup>61</sup> (p. ej., BAZE 5, KOAS

---

<sup>60</sup> En algún caso, este nombre compuesto puede corresponder a dos personas (p. ej., PASAPALOMA = PASA y PALOMA; TAMAGUS = TAMA y AGUS; ZETOE = ZEYO y TOE; KANU = KAIKO y NUBE), que integran sus nombres en uno solo por razones sentimentales o de amistad.

<sup>61</sup> Esta forma mixta de nombre y número tiene su origen preciso en el graffiti newyorkino. Según el escritor FAB 5 FRED, el primer escritor que lo hizo fue TAKI 183, sin que pueda afirmarse que esta revelación forme parte de su leyenda como pionero (Gablik 1982: 39). Primeramente, en los orígenes, el número añadido al nombre solía corresponder principalmente al número de la vivienda o de la calle donde vivía el escritor o bien se servía de él para que los escritores homónimos se distinguiesen, pero actualmente la elección

3, RUEDA 001, SUS.033, TOKSICO 1, MAX 501, etc.) En otros casos, al nombre le anteceden tratamientos de respeto como MR. (mister), Sr. (señor), Lord o Lady, que funcionan también como distintivos de género (p. ej., LADY WENDY, MR.KEEN, MR.HOLM, Sr.MAKARRO, etc.) o indicadores de su actividad dentro de la cultura *Hip Hop*, como M.C. o D.J., (p. ej., D.J.BLOODY, etc.)

Inclusive se puede encontrar distintas vías para, partiendo de nombres cortos, transformarlos en largos. Las más habituales son la ampliación por suma de prefijos o sufijos; sin que este alargamiento implique un cambio de nombre si se da en el mismo escritor.

Es de notable interés señalar el uso habitual de los sufijos -er (sufijo agente), -one u -oner (único entre todos)<sup>62</sup> e -ism<sup>63</sup>, añadidos de modo ocasional al nombre de algunos escritores o integrado de modo perpetuo (p. ej., BANEGER, FLECHER). Esto se hace bien acoplándolos (p. ej., SOME > SOMEONE; SPEERAL > SPEERALONE; KAREN > KARENONER; INDIO >

---

de números no suele responder a estas dos explicaciones y su elección puede corresponder a muy diferentes motivos (gusto, sonoridad, visualización, etc.) También hay que advertir que una firma puede consistir en una simple cifra, en parte del nombre o en ser el mismo nombre.

<sup>62</sup> Gracias al ejemplo de RUEDA 001 hemos podido observar que este sufijo puede verse sustituido por una cifra, manteniéndose su valor connotativo de exaltación individualista. Por otro lado, los dos ceros antecediendo una cifra tiene un claro origen en la literatura y el cine de espionaje, en concreto en los agentes secretos británicos con licencia para matar como James Bond, 007.

Igualmente, en una pieza menor, situada en la medianera trasera del nº 59 de la calle Puerto Canfranc, puede leerse como data «199one» y en otra mayor del conjunto de Pacífico «3ONE», lo que incide en la asimilación de este mutuo uso sustitutivo entre el signo numérico y su denominación escrita en inglés.

De este modo, puede confirmarse el uso generalizado, sustitutorio entre la cifra y su forma escrita tanto en inglés como en castellano a criterio del escritor.

<sup>63</sup> Aún no puedo afirmar con exactitud si este sufijo se enlaza con las palabras inglesas *seism* (terremoto) o *vandalism* (vandalismo) o bien asume la significancia del sufijo -ismo (movimiento o tendencia cultural innovadora, enfrentada a la cultura imperante). En cualquier caso, incide en la reafirmación de la entidad individual y agitada del escritor en particular y recalca el valor transgresivo o subversivo de sus actos.

INDIOONE; HEY > HEYISM) o yuxtaponiendo (p. ej., UFO > UFONE; SIMON > SIMONE; PAKO > PAKISM; SPI > SPISM). También se les puede aplicar al nombre de algún grupo (p. ej., ZLH > ZLHone, ASN > ASNONE) o de la localidad de origen (p. ej., Torrejón > TORREJONE). Otro empleo es el de los prefijos, como *super*<sup>64</sup> (p. ej., GOLZ > SUPERGOLZ) o *mega*<sup>65</sup> (p. ej., ROK > MEGAROK) o el sufijo *-star*<sup>66</sup> (p. ej., KOAS > KOASTAR; SAY > SAYSTAR). Prefijos y sufijos que presentan una carga enfática o ensalzadora del escritor, que debe de guardar coherencia con la reputación de éste, ya que si no puede teñirse de cierto tinte pretencioso o ridículo.

También se da, más frecuentemente, el acortado de nombres tanto largos como ya cortos. Igualmente, en este caso, no puede entenderse que se produzca un cambio de nombre, sino sólo su alteración.

De cualquier manera, la preferencia por los nombres cortos es mayoritaria. Esto se explica por su contundencia sonora, las facilidades que ofrece de cara a la composición de la firma y por su operatividad a la hora de firmar, fundamentada en los factores siguientes:

- 1.- Porque se puede trazar de modo más rápido. Ventaja que facilita el bombardeo de más superficie en un mismo tiempo y que no se pille al escritor *in fraganti* (atiéndase a la carga delictiva del acto).

---

<sup>64</sup> Subraya el potencial del escritor.

<sup>65</sup> *ídem*.

<sup>66</sup> La palabra *star* (estrella) se asocia semánticamente con el título de maestro de estilo (Castleman 1987: 82).

2.- Favorece su visualización y lectura rápida. Sobre todo, es muy útil si el espectador se encuentra en un transporte en movimiento.

3.- Permite un gasto bajo de materia.

Ambas categorías (corta y larga), no obstante y no lo olvidemos, procuran guardar siempre un equilibrio con los principios de sonoridad, buena imagen, semántica y originalidad, sujetos siempre al deseo último la identificación satisfactoria del escritor con su nombre. De cualquier manera, es en la preferencia por nombres largos donde ha de entenderse que se prima el valor semántico de la palabra elegida frente a otros valores como la sonoridad contundente. El apego por este tipo de nombres deviene seguramente de su originalidad, de la relación afectiva establecida entre el sujeto y su nombre y/o de la pretensión de destacar visualmente a través de su ampulosidad signica. En esas condiciones, el escritor procura salvaguardar dichos respaldos, semánticos, afectivos o formales, mediante el no-sacrificio del enunciado de su nombre.



### 1.8.3. La dimensión fonética del nombre

Otra característica acerca de los nombres es cierto gusto por un sonido exótico. Este exotismo, por lo general evoca los orígenes subculturales del graffiti. Para ello, se recurre a formas autóctonas o apropiadas por una juventud sumergida en las producciones culturales *made in USA* que aspira emular el espíritu de los ambientes suburbanos o juveniles estadounidenses a través de una jerga anglófila o/y una subcultura estética. Este gusto se manifiesta a través de palabras cogidas directamente del vocabulario inglés como nombres -no necesariamente sustantivos- (p. ej., GOOD, RAIN, SOME, GLUB, DREAM, CRONE, TOE, SAP, YEAR, SLOW, UPSET, WEAR, ZANY, etc.) o también cogiendo nombres castellanos que en sus variantes diminutivas o con una acertada alteración fonética o de su grafía adquieren ese toque o sabor inglés (p. ej., TONI, DAVIS, KAREN, RICAR, DANEE, etc.) o inventando nombres que suenen a inglés (p. ej., JAS, DARS, CLOY, SIK, JEIS, etc.) Se trata de un hábito bastante extendido, aunque no es omnipresente<sup>67</sup> y frecuentemente no se corresponde con un dominio de la lengua inglesa (Castillo 1997: 232-233).

Esta predilección general por lo inglés es lógica al instaurarse como lengua común de todos los escritores del mundo<sup>68</sup> y por la tradición cultural popular tanto artística

---

<sup>67</sup> Ya con anterioridad a los escritores del graffiti el *nombre de guerra* o profesional en otra lengua diferente a la vernácula ha sido registrado en otros contextos (Hannerz 1986: 65).

<sup>68</sup> Es evidente el peso de la lengua inglesa simplemente al atender al medio de comunicación por excelencia de los escritores de graffiti: el magazine o fanzine. Este tipo de revista, que se edita en todos los países

como musical surgida a partir de la posguerra mundial. En este aspecto, tiene una incuestionable importancia entre los escritores la explosión del *Hip Hop* que a la vez que sirve para difundir la expresión grafitera, marca unas directrices ideológicas básicas. Incluso se observa un uso emblemático del inglés a través de las palabras, frases o expresiones insertadas a modo de cita en las obras de algunos escritores.

Sin embargo, el uso de nombres evidentemente castellanos está presente, aunque se ha ido reducido notablemente cuanto más nos aproximamos a nuestros días<sup>69</sup>. Si bien el empleo de nombres en castellano no conlleva que el nombre empleado se corresponda con el nombre de pila o apellidos del autor (en ocasiones es evidentísimo que se trata de un pseudónimo: p. ej., MUELLE, RATON, SATAN, RABIA, METEORONE, KAMARON, BUFALO, RADIAL, GOTICO, etc.), sí es muy probable que se dé dicha coincidencia en otros casos (p. ej., ANTONIO, DAVID, RUEDA, JAVI, LOPEZ, PABLO, MARIO, PALOMA, JOSE, OSCAR, RUBIO, MANZANO, etc.)

---

que cuentan con una tradición grafitera asentada, se publica siempre en inglés o en edición bilingüe. Por tanto, el contacto con la lengua inglesa es inevitable.

69

A través de la cata N1/95, se confirma que los conjuntos vallecanos con más antigüedad presentan firmas mayoritariamente en castellano por lo general emparentadas con la primera oleada de *taggers* o con los llamados escritores autóctonos. Durante este período, la presencia de nombres ingleses o a lo inglés es ínfima.

Un tipo de conjunto donde suele predominar siempre los nombres castellanos es el de graffiti próximo a centros escolares de primaria. Una explicación obvia es que estos chavales aún no tienen una aproximación suficiente a otros idiomas distintos de su lengua materna y, de tenerla, es habitual cierto desapego o repulsa hacia dichos idiomas por su general dificultad de aprendizaje.

Es sólo en el momento en que en estos jóvenes, durante su adolescencia, se despierta el interés por las propuestas musicales de moda (hegemónicamente vinculadas a la expresión en inglés en una amplia gama de dialectos y jergas) y pareja o posteriormente se involucran en el *Graffiti Move*, cuando la opción por un nombre foráneo será aceptable y buscada por su atractivo.

En algunos escritores destaca un gusto por el empleo preferente de algunas letras consonantes como K, T, X, Z, Y, W, subrayando con una grafía angulosa su valor fonético con unos rasgos incisivos visualmente y el valor transgresivo de la alteración gráfica. Esto advierte de una gestualidad audiovisual violenta que puede indicar, en algunos casos, un posicionamiento radical más o menos político. Esta asociación se refuerza en algunos escritores con el empleo de fórmulas gráficas punkis, euskeras (en referencia al abertzalismo) o nazis (destacando el popular diseño quebrado de las eses que componen la insignia de las S.S. nazis, interpretado como S o I), por lo que de antisistema, antisocial, contracultura o alternativo conllevan<sup>70</sup>.

---

70

El caso del euskera y su referencia a la problemática sociopolítica vasca es semejante a la asociación que se dio bastante antes entre la lengua y la cultura rusa y el comunismo. Con el triunfo de la Revolución Soviética de 1917 y sobre todo durante la Guerra Fría, se solía emplear por ciertos sectores sociales el alfabeto cirílico o la rusificación macarrónica de los nombres para manifestar ilustrativamente esa misma oposición al sistema establecido. Todo ello desde el presupuesto de que el comunismo, representado por la U.R.S.S., y lo ruso constituían una misma entidad. A partir de este silogismo y por el posicionamiento ideológico enfrentado contra los valores burgueses y el modo de vida consumista del sistema político-económico de las naciones capitalistas todo aquel elemento que se enfrentase contra éste podía revestirse de un barniz rusificado para reafirmar su postura contraria.

Por otro lado, el empleo contracultural de la insignia de las S.S. debe mucho a las provocativas pautas iniciales del movimiento Punk en los 70, a su divulgación en ambientes moteros, donde los *Ángeles del Infierno* asumen elementos de la parafernalia nazi o en ambientes metaleros (*Death Metal*) gracias fundamentalmente al logotipo del grupo *Kiss*, apoyado en su identificación con un ideario satánico, la maligna inversión de valores culturales.

## 2. La firma

Antes de cualquier otra consideración, debemos tener claro que una cosa es el nombre del escritor y otra su firma, que es la formulación visual de este nombre.

Habitualmente ésta formulación se articula en tres modalidades: el diseño para el *tag* (o firma propiamente dicha), para la *pota* (donde el nombre suele figurar en abreviatura) y para las piezas. En ocasiones, éstos pueden participar de una misma forma, pero en otras cada modalidad responde a distintas propuestas formales. Incluso, una misma modalidad puede tener más de una formulación, sincrónica o diacrónica (tablas IIIa y IIIb), lo que es muy habitual en el caso del diseño para piezas, salvo excepciones donde se perpetúe un estilo.

No obstante, aunque toda formulación visual del nombre puede tomarse como la firma de su autor, por lo general cuando hablemos de *la firma* nos estaremos refiriendo ante todo al *tag*, con el que incluso se firman las otras modalidades. No obstante, iremos aclarando cualquier especificidad con respecto a esas otras modalidades.

DESARROLLO FORMAL DIACRÓNICO DE LA FIRMA DEL ESCRITOR SANGUI  
(Cata N1/95)

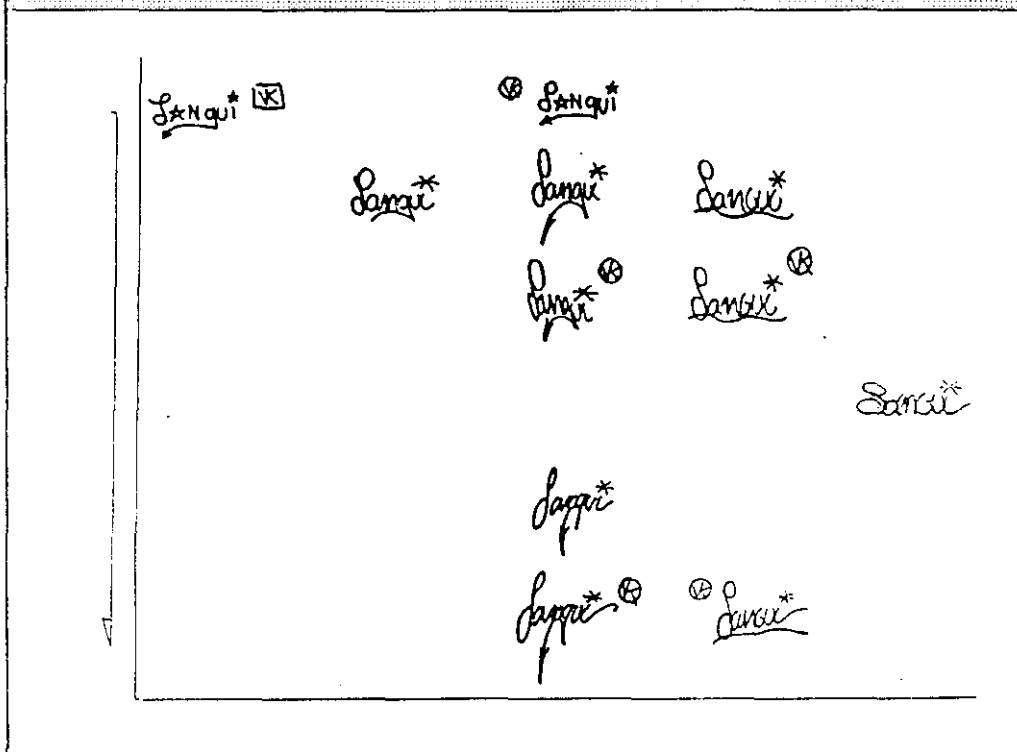


Tabla IIIa

DESARROLLO FORMAL DIACRÓNICO DE LA FIRMA DEL ESCRITOR CLOY  
(Cata N1/95)

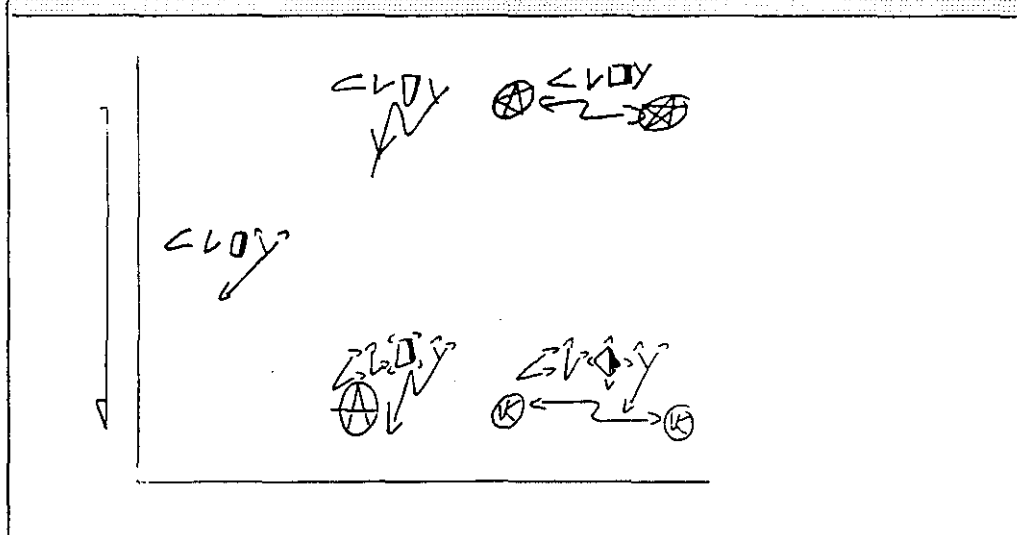


Tabla IIIb

## 2.1. El trazado

La firma presenta un movimiento concorde con las pautas culturales de Occidente que determinan el sentido de escritura y lectura de izquierda a derecha y de arriba a abajo. Consiguientemente, pueden estimarse cuatro direcciones básicas, aunque la presencia de graffiti de cuño americano en árabe nos abra la posibilidad de otro panorama de menor presencia:

- a) oblicua ascendente,
- b) horizontal, de izquierda a derecha,
- c) oblicua descendente y
- d) vertical, de arriba a abajo.

Todas ellas a su vez pueden presentar rectitud o cierta curvatura cóncava o convexa. En el caso de la dirección vertical, los caracteres pueden aparecer al derecho, respetando su representación gráfica, o apaisados, respetando el sentido en el que se desarrolla la escritura de la palabra. En algunos casos las firmas trazadas en sentido horizontal pueden presentar caracteres abatidos o invertidos.

En todo caso, conviene advertir como la transgresión gráfica del nombre escrito puede alterar el sentido de lectura. Sin embargo, no se ha constatado ningún tipo de transgresión direccional en la escritura, salvo el inusual y hasta original desarrollo (no transgresor) del *ductus* generalizado de los caracteres -conforme a las pautas escolares-, modificado con la pretensión de escribir el nombre con el menor número de trazos

posibles. También se observa una progresión creciente o decreciente del módulo de las letras en algunas firmas, solución que subraya el dinamismo del flujo de la firma.

Esta cursividad fluida de la escritura se consigue con el desarrollo de nexos y de juegos gestuales de retroceso, yuxtaposición y avance. Con esa agilización gestual se obtiene una economía de movimientos que, en el más feliz de los casos, se concreta en el trazado de la firma con un único movimiento para el nombre y, acaso, la rúbrica. Esto responde a varios criterios, como el de dar una impresión dinámica de la firma o por aludir directamente al conocimiento del medio, la experiencia y habilidad manual y la gracia y gusto estético del escritor, algo especialmente fundamental en la formulación flatulenta de las potas. De este modo, los escritores aspiran a alcanzar esta cursividad (*flujo*, Castleman 1987: 34), que haga perder u ocultar la torpeza propia del aprendiz y le posicione en una mejor estima. Esta economía, de paso, también responde a las exigencias de rapidez que se requieren en operaciones de bombardeo. En contrapartida, esta cursividad normalmente conlleva la ilegibilidad de la firma, un hábito característico entre los *taggers* hiphoperos, pero raro entre los flecheros autóctonos que suelen cuidar bastante la legibilidad de las firmas y la difusión de sus nombres.

No obstante, se recurre en algunos casos a añadir toda clase de refuerzos gráficos en letras y números, con objeto de imprimir y traslucir el carácter del autor. Una necesidad bastante más frecuente en escritores primerizos que necesitan una reafirmación de su identidad cara a los demás y hacia él mismo.

El factor instrumental es importante en el desarrollo de unas características peculiares del graffiti, al imprimir cierto sello formal. El empleo de determinados instrumentos condiciona las posibilidades caligráficas del trazado. Así el recurrir a rotuladores de punta plana origina la aparición de contrastes, que son normalmente apreciados por romper con la monotonía visual del trazo y enriquecer plásticamente la caligrafía. Estos contrastes son impropios de medios como el aerosol o los rotuladores de punta redonda, ya que no los ofrecen de un modo directo. Igualmente, el peso de una firma a spray es mayor que a rotulador, salvo en el caso de las brochas o camaleones que pueden resultar superiores al de las líneas obtenidas con las válvulas más comunes.

La gestualidad presente en el trazado, cuando alcanza rasgos de soldadura, ofrece por lo común un peculiar alargamiento, espontáneo o artificioso, en los extremos de los caracteres. Éste en ocasiones ayuda, con su rima, a la rúbrica e incluso se vincula a ella.

Otra peculiaridad observada es que el *tempo* de la escritura de cada escritor varía, configurándose una amplia gama de velocidades. Esto puede llevar a considerar de manera general que un *tempo* lento corresponde habitualmente a un escritor con poco rodaje y un *tempo* rápido a un escritor experto. Sin embargo, esta conclusión suele resultar engañosa, siendo más correcto vincular el *tempo* al carácter expresivo personal de cada escritor. Lo que sí nos pondría en antecedentes de la veteranía de un escritor es su falta de



titubeo o de enmienda, de inseguridad en el trazado, sobre todo de concurrir circunstancias de tensión (actividad ilegal).

## 2.2. La transgresión de las normas ortográficas

La transgresión de convenciones, normas y reglamentos que acompaña y define al graffiti alberga la transgresión lingüística (Varnedoe 1991: 99). Ésta surge a través de varias modalidades intencionales de alteración de la fonética y la grafía entendida como correcta desde el parámetro académico oficial de la lengua castellana. Éstas son las más generales:

- 1) **La transgresión disortográfica:** consiste en cometer faltas ortográficas evidentes por empleo de una representación escrita incorrecta del nombre (p. ej., Z por C, X por S, X por T, K por C, Y por I, R por RR, KS por X, etc.) o colocar tildes caprichosamente por motivos visuales. En esta clase de transgresión se incluiría la reduplicación de caracteres (p. ej., ERS > EERRSS); el desarrollo escrito de las letras del nombre escrito, principalmente con las siglas del grupo, (p. ej. ASN > AESENE CREW) y el uso indistinto y caprichoso de los módulos mayúsculos y minúsculos. Algunas de estas opciones podrían también vincularse con la transgresión gráfica (reduplicación y modulación caprichosa de los caracteres). Esta disortografía puede aparecer de modo inconsciente, como puede ser en el caso frecuente de la omisión de tildes con lo que no debería considerarse una transgresión en sentido estricto<sup>71</sup>.

En este tipo, habría que incluir la castellanización de la representación gráfica de un fonema extranjero, como sucede en el caso de la hache aspirada, fonema /'h/, y la grafía J, fonema /X/, (p. ej., hippy > JIPPY).

- 2) **La transgresión gráfica:** consiste en la representación de forma invertida de los caracteres gráficos de todas o alguna de las letras del nombre (p. ej., S > Z, R > Я, I > !, M > W,

---

<sup>71</sup> Franciso M. Gimeno Blay advierte, en este sentido, que si bien en la actualidad la alteración ortográfica suele ser consciente, es común encontrarse con autores semianalfabetos, que introducirían elementos orales coloquiales en el registro escrito (Gimeno 1997: 17). Por otra parte, los errores ortográficos son más evidentes en el empleo de lenguas foráneas.

E > 3 ) o su disposición respecto al sentido de lectura izquierda-derecha (p. ej., PEM > MEP o W3d).

- 3) **La transgresión disgráfica:** consiste en que el escritor consciente o por la deformación de un hábito rápido de escritura, su compulsión cinética hace ilegible el nombre.
- 4) **La transgresión bárbara:** consiste en servirse de la grafía de otra lengua. Por ejemplo, representar el sonido /ts/ con la grafía vasca TX en vez de la castellana CH (p. ej., *chica* > TX!KA; *chocho loco* > TXOTXO LOKO), el sonido /U/ con la grafía OO o el sonido /I/ con la grafía inglesa EE (p. ej., *dani* > DANEE).
- 5) **La transgresión léxica:** consiste en hacerse eco de un léxico bajocultural, con la transcripción literal de su pronunciación popular o jergal. Esta modalidad aglutinaría tendencias continuadoras, directa o indirectamente, de la tradición local cheli.

Este comportamiento sería una extensión hacia lo lingüístico de la transgresión de reglamentos y leyes aparejada al graffiti. Una forma de contravenir conscientemente las normas impuestas por el sistema que refuerza la rebelión suscitada en el escritor frente a su acatamiento incuestionable y manifestado por el uso de unos específicos soportes, instrumentos, etc. También, pueden responder o afincarse por aparecer ante el escritor como soluciones acertadas a la hora de componer la imagen de su firma, sólo sujetas a dar contento al libre desarrollo creativo.

### 2.3. La invención de alfabetos

En algunos casos muy puntuales se detecta la creación de nuevos tipos de alfabetos, sobrepasándose en algunos casos el mero rediseño de los tipos latinos empleados por la cultura occidental (tabla IV). En este sentido, nos encontraríamos con un paso más allá del proceso de transgresión gráfica de los caracteres que sobrepasa el decorativismo cursivo producto del *flujo* o del *arabesco* (Marconot 1992: 42-45). Una progresión gráfica estrechamente ligada a las pautas criptográficas del graffiti delictivo. Sin embargo, aunque inicialmente esta conducta se pudiese valorar como un medio de defensa, de protección a la represión policial, ésta no es ni la única ni la mayor razón de peso, ya que en escasísimos casos se llega a un nivel de codificación tan cerrado como el de la epigrafía criminal o el de otras tipologías herméticas. La criptografía del graffiti newyorkino tiene la clara intención de levantar una barrera entre los que dominan la técnica y los novatos, entre los practicantes o iniciados y la gente de fuera del mundo del graffiti newyorkino, con unas motivaciones que parecen enraizarse más en un ansia lúdica y una placentera exploración de los diseños formales, con objeto de obtener una visualización original e intrigante de la firma a efectos de impacto, y en una reafirmación estilística del *Hip Hop Graffiti* frente a otras tipologías que en la pretensión de mantener el anonimato del firmante por su condición delictiva, recalcando su habilidad como diseñador. Es más, algunos escritores evitan esta indescifrabilidad en el uso de alfabetos inventados, al combinar tipos conocidos comúnmente con tipos inventados, lo

que facilita claves de lectura y advierte de la preeminencia de la visualización formal frente al hermetismo del mensaje.

Por tanto, se confirma que de darse cierto cripticismo éste no es total o por lo menos se da en una medida suficiente que no procure facilidades a los lectores profanos, pero que sea asequible para aquellos que estén familiarizados con la gestualidad del graffiti. Siempre habrá una clave que permita al facultado descodificarla, incluso al tratarse de alfabetos inventados. No obstante, el escritor se encuentra condicionado en su capacidad de codificación gráfica por su propio nivel de interpretación. Igualmente, no hemos de olvidar que cuanto más experto es en el dominio de las formas un escritor, de un modo más exigente se dirige a sus colegas. En este sentido, se establece una barrera interna que procura recalcar aún más la condición de *toy* y la posición superior de los escritores veteranos o la distinción entre diferentes grupos.

Sin embargo, la evidenciación de la incompetencia de lectura de otro escritor normalmente se realizará siempre partiendo de los tipos latinos no de tipos inventados o ajenos culturalmente. De este modo, se ofrece una base con la que poder abordar el reto de descifrar su contenido. La opción de acudir a tipos de otros alfabetos o inventados con un estilo complicado, aunque podría suponer el quedarse con el personal -objetivo prestigioso-, podría ocasionar su infravalorización por incurrir aparentemente en un "farolismo", por pretender parecer mucho más de lo que se es con un recurso en cierto modo "tramposo", cara a engañar la facultad lectora de los demás escritores.

Por otro lado, los alfabetos inventados no suelen partir de cero, como podría ser el caso de los epigramas delictivos, en los que la indescifrabilidad es una exigencia intransigible. Por lo general, la construcción de nuevos tipos se consigue bien a través del desarrollo de los caracteres pertenecientes al alfabeto latino, a través de un juego de refuerzos o elipsis gráficas, bien por medio de la inspiración formal en otros alfabetos (griego, arábigo, hebraico, rúnico o tolkiénicos<sup>72</sup>, etc.) En el primer caso, los recursos habituales son la omisión de trazos, su transformación (curvación, ondulación, quebramiento, partición de letras...) o la adición de elementos. En este sentido, no puede decirse exactamente que se diseñen nuevos tipos, sino que en el fondo se camuflan unos tipos ampliamente conocidos y arraigados. En otros casos y en el mismo sentido, puede procederse a la hibridación de los tipos latinos con otros tipos alfabéticos. Por tanto, no se ha hallado ningún caso en el que no aparezca alguna referencia

<sup>72</sup>

Es indudable que entre un sector de la población como el juvenil y, en especial, entre estos chavales que viven en una especie de paramundo, se produce la lectura de libros de aventuras o de ciencia ficción donde en ocasiones aparecen alfabetos imaginarios. En el caso de las runas, se pueden citar varios ejemplos, pero merecen destacarse por su fácil detección y gran divulgación tres obras: *The Hobbit* (1937) o *The Lord of Rings* (1954-55) de J.R.R. Tolkien, con gran arraigo entre el público juvenil desde finales de los años 60 hasta hoy en día, y el clásico de Jules Verne, *Voyage au centre de la terre* (1864), que también recurre a tipos rúnicos.

También es interesante hacer una llamada de atención a algunos manuales de espionaje editados para el entretenimiento del público infantil y juvenil o a series televisivas o películas, que incluso atienden el tema de la epigrafía delictiva o la escritura esotérica. Además, sería determinante establecer en este sentido la posible relación entre las asociaciones de escritores de graffiti y las de jugadores de rol a través su contacto en Casas de la Juventud o de la Cultura, sobre todo en localidades de la Zona Sur. También sería útil evaluar si existe una asunción de la actividad grafitera por parte de estos roleros o de la de este tipo específico de actividad lúdica por parte de algunos escritores.

Ya como curiosidad -en esta línea de la invención alfabética- y por la relevancia que trasluce acerca de la presencia cultural del graffiti de cuño americano, interesa resaltar de modo anecdótico cómo se llega a diseñar especialmente un graffiti, cuyos caracteres se correspondan con una grafía extraterrestre, para la película *Alien Nation* (Graham Baker, 1988). En ésta se trataba de incidir continuamente en una ambientación sincrética y en el grado de aculturación de estos visitantes y, sin duda, la asimilación de esta forma de expresión parecía irresistiblemente obligada a la hora de integrar a unos extraterrestres en el estilo de vida de los suburbios de Los Ángeles (Figueroa-Saavedra 1998: 39). No obstante, nos sería de gran importancia conocer si su diseño ha sido realizado por algún escritor y si se liga con el llamado cibergraffiti, extremos que no puedo confirmar.

concreta o general a un tipo determinado de alfabeto; o sea, toda "invención" de signos por parte de los escritores de graffiti presenta una dependencia o alusión formal con algún modelo.














































<b>ALFABETO INVENTADO (VOCALES)</b> (Fuente: observación de <i>tags</i> en el graffiti registrado en los Distritos vallecanos)				
Letra A	Letra E	Letra I	Letra O	Letra U
          	         	         	         	   

Tabla IV



## 2.4. El nombre en la firma

Estos nombres al escribirse pueden no quedarse en la fiel transcripción fonema-carácter y sufrir ciertas alteraciones reductivas que en el caso más extremo alcanzan el diseño de un monograma. Por tanto, nos hallamos con una característica propia: la adopción de una forma acortada del nombre cuando se firma. Las causas principales suelen recaer en la poca eficacia operativa de escribir el nombre completo, la posibilidad de ocasionar problemas compositivos u otras causas que aconsejen eludir la escritura completa del nombre entre las que tendríamos hasta de índole estético, como sucede en el caso de las potas. En cualquiera de estos casos, el autor no prima el hecho de que cualquier espectador que contemple su nombre escrito tenga que atinar a interpretarlo correctamente e, incluso, puede forzar la confusión de éste.

A este respecto, se articulan ciertas soluciones aceptadas por lo general y cuya aplicación no implica la adopción de un nombre nuevo (que pueden invertirse cuando el objetivo sea ampliar el nombre con objeto de cubrir un soporte amplio):

- a) **La braquigrafía o abreviatura.** Recurso que además puede aportar el aspecto misterioso de un nombre cifrado (p. ej., KARETTO > KATT; MEGAROCK > MROK; XOWE > XW).

- b) **La elipsis o escritura de una parte representativa del nombre por todo él** (p. ej., RUEDA 001 > 001; MESWYAS > SWY).
- c) **La apocopación** (p. ej., MONICKLI > MON; KAMICAZE > KAMI; JOSHUA > JOSH; TALAVERA > TALA).
- d) **El monograma** (p. ej., f. 391).

Esta traba parcial o total a la interpretación del nombre escrito puede reforzarse con una gestualidad compleja que configura la firma como una maraña de trazos sin sentido aparente, que unifica letras o parte su trazado, ilegible para el extraño.

El nombre escrito puede acompañarse con una rúbrica peculiar, toda clase de signos o dibujos (signaturas) que pueden convertirse en indisolubles de éste por su originalidad o su peculiar tratamiento una vez difundidos (p. ej., CHUPETE NEGRO, SUSO.33...) Incluso, en el caso de los dibujos, estos solos, por el éxito de su difusión, pueden llegar a sustituir a la firma o constituir otra firma independiente, pasando a ser *graf-tags* o dibujos-firma (fs. 28, 293, 297, 342-349).

Por otra parte, con la fortuna del *scratching* se potencia una formulación de la firma específica para su ejecución en los cristales de las puertas y ventanas de los vagones de metro o tren. Puede denominarse como *tag* especular o simétrico y consiste en una firma compuesta de tal modo que sea legible de la misma forma tanto por una como por otra cara del cristal (p. ej., LAMA > LAMA┘; MAIX > X;ΔMMA┘X; etc.)

## **2.5. Elementos que acompañan al nombre en la firma**

Los elementos que acompañan al nombre son:

- a) la rúbrica,
- b) signos varios,
- c) siglas,
- d) epigramas o mensajes y
- e) dibujos.

### 2.5.1. La rúbrica

Este elemento viene a constituir uno de los más evidentes vínculos entre las firmas convencionales y los elementos característicos que nuestra tradición cultural les ha dotado, sobre todo en el caso Europeo. Incluso, este desarrollo de la rúbrica, en principio, es una de las peculiaridades que diferencian *a grosso modo* el *tagging* americano y europeo newyorkino de la inscripción de nombres que se dan en otras tipologías tradicionales. No obstante, es una característica compartida con el *tagging* autóctono o del presente en el graffiti de otros movimientos estético-musicales, relacionados o no con el *Hip Hop*.

La rúbrica, de no omitirse, pues pese a su arraigo y desarrollo es prescindible, puede ser sencilla o compleja, lo más inusual. A su vez, puede ser exenta o nacer de la prolongación del trazo de algún carácter.

Las formas que adopta son variadas: subraya simple, flecha, ondulación, espiral, tirabuzón, etc. Estas, pese a las variaciones estilísticas o de envergadura del diseño, permanecen básicamente como un elemento inalterable a lo largo de la evolución gráfica de la firma de un mismo escritor. Por tanto, se nos presenta como un exponente clave por sus implicaciones psicológicas para la comprensión de la mentalidad del escritor en particular y como un chivato respecto a las influencias formales recibidas por otros escritores durante su fase de aprendizaje.

También hay que advertir de la carga simbólica o de significado de estas rúbricas, como es el caso del rabo de demonio (Castleman 1987: 61). En algunos casos la misma rúbrica se convierte en un dibujo que, de modo ingenioso y con un trazado sintético, figura un objeto. Podría hablarse, a este respecto, de la realización de signaturas, que dan fe de la autenticidad de la autoría de la firma.

### 2.5.2. Los signos

En torno, junto y en los caracteres del nombre pueden aparecer distintos tipos de signos pertenecientes a un acerbo común. No obstante, no puede descartarse la configuración de signos particulares, sobre todo al descubrir ciertos signos de difícil interpretación y que hacen suponer que responden a una codificación restringida.

Los signos que acompañan al nombre se pueden clasificar del siguiente modo:

SIGNOS	LINGÜÍSTICOS	Ortográficos
		Gráficos
		Diacríticos
		De puntuación
	NUMERALES Y MATEMÁTICOS	
	GENUINOS	
	DE REGISTRO	
	IDEOLÓGICOS	
	TOPÓNIMOS	

## **Los signos lingüísticos**

Suelen emplearse para enfatizar el nombre o bajo criterios decorativos y compositivos (función equilibradora). Algunas veces su función original, no obstante, parece mantenerse alterada, ya que, aunque no se puede precisar, se aprecia la existencia de matices jergales en su aplicación.

Cabe destacar en este apartado el empleo de convenciones gráficas del cómic. El más corriente es el recurso de las líneas cinéticas, con las que se procura dotar a la firma de movimiento. Es un recurso que complementa o compensa una comunicación ineficaz de la dirección o la gestualidad del trazado. También, puede aparecer, con objeto de advertir al lector la presencia de la firma, el uso de un halo rayado y envolvente que la ilumine o de una flecha que la señale.

## **Los signos numerales y matemáticos**

El empleo de números obedece a su constitución como parte integrante del nombre, como anteriormente se ha señalado, o por corresponder a la datación de la firma. En muy raros casos tendría otro tipo de función.

El recurso de signos matemáticos atañe a su función como elemento vinculador entre dos firmas o más firmas o también a efectos de la visualización de la firma, como adorno periférico o de un modo muy potente (p. ej., LxSxDx). En ciertos casos, el signo matemático sirve como grafía sustituta de una palabra escrita por leerse con el mismo sonido (p. ej., *por* > x; *más* > +). Ello es debido a la tendencia taquigráfica del graffiti motivada por esa peculiar e imperiosa necesidad de agilidad escrituraria. También, puede sustituir un caracter fonético por su semejanza formal (p. ej., O > ø, E > 3, b > 6, T > x) o emplearse la fórmula de elevado al cuadrado, cuando un caracter se halla duplicado (p. ej., KRR > KR<sup>2</sup>).

Cabría incluirse en este apartado los signos monetarios, normalmente empleados como sustitución de aquellas letras con las que comparten semejanzas formales (p. ej., S > \$, L > £); y las notaciones musicales (p. ej., ♯, ♮, #), con un sentido decorativo y que evidencian la conexión del graffiti de cuño americano con lo musical.

### **Los signos genuinos**

Suelen ser distintivos exportados del graffiti de Estados Unidos y recuerdan ciertos atributos de realeza o divinidad, pero sin la trascendencia cultural de su significación tradicional. El más representativo es la corona<sup>73</sup> y no es

---

<sup>73</sup> Los primeros en colocar coronas sobre su nombre -según Craig 596



imprescindible que su empleo se corresponda con las titulaciones de rey de la línea, rey de interiores, etc., aunque debe procurar no incurrir en la petulancia propia de un toy (fs. 26, 35-38, 40, 181, 306, 315, 356 y 360). Luego está el aro<sup>74</sup> -otro signo habitual y en el que pueden inscribirse otros signos y que puede confundirse con la pompas, aunque su forma es a modo de elipse-, cuya representación tiene un sentido irónico, ya que reviste al escritor travieso de la santidad de un inocente diablillo. Travesura maliciosa que sí es aclamada con descaro mediante el recurso del rabo de demonio<sup>75</sup> (Castleman 1987: 61)

Existen otros signos, pero, aunque son igualmente representativos del graffiti y el *Hip Hop*, suelen emplearse indistintamente en otros contextos estético-musicales (p. ej., ☺, ♥, ♦, ♣, ♠, ★, etc.)

---

Castleman- serían los newyorkinos CAY 161 y SNAKE 131. Su intención era resaltar de una forma bonita sus nombres (Castleman 1987: 61). Sobre este empleo cabría advertir su probable relación con el uso de coronas de cartón o papel en el mundo infantil anglosajón, tanto en juegos como en celebraciones.

<sup>74</sup> Su origen se remontaría a la representación esquemática y antropomorfa del personaje literario creado por Leslie Charteris, El Santo (The Saint), que trascendió al mundo del graffiti por medio de su traslación a una serie televisiva. Así este dibujo sería asumido por escritores como STAY HIGH 149 (Cooper y Chalfant 191: 15). Luego, se fijaría el uso independiente del aro, donde se condensa el peso signico de la santidad, en firmas y piezas, aunque desde una interpretación irónica.

<sup>75</sup> El primero -según Craig Castleman- en recurrir a este apéndice fue KOOL JEFF (Castleman 1987: 61).

## Los signos de registro

Se corresponden con los signos convencionalmente admitidos que hacen referencia al registro de derechos de reproducción y explotación comercial sobre una obra, en este caso la firma, con la categoría de obra artística y gráfica. Éstos son el © (*copyright* = derechos de autor, propiedad intelectual) o el ® (registrado) y que en ocasiones tanto en las firmas como en las piezas se acompañan con todas o las dos últimas cifras del año en que se firmó (fs. 74-75, 78, 92 y 350). Los flecheros autóctonos lo emplean muy frecuentemente (fs. 9-12, 17, 20, 24 ó 44-46). Este uso incide en el deseo del escritor de que su nombre y, concretamente, su diseño formal no sea bajo ningún concepto adoptado por otro escritor o por gente ajena al mundo del graffiti. En ocasiones esto es tan tajante que tales signos se respaldan verdaderamente con un registro oficial.

En algunas firmas se ha documentado el uso de una K circulada (f. 13). Considerando la transgresión disortográfica (K por C = /k/), se puede determinar que corresponde al ©<sup>76</sup>, aunque con las mismas posibilidades podría tratarse de un signo toponímico (Kampamento, Karabanchel, Koslada, etc.) De todas formas, su explicación no tiene por qué ceñirse a ninguna de estas propuestas y la existencia de signos ajenos al cuerpo cultural general advierte de una leve tendencia puntual, criptográfica o particularista. Igualmente, se apreció un caso

---

<sup>76</sup> Una K circulada aparece en un graffiti milanés: Wellicome into the Give World, Milán, 1990 (VV.AA. 1990: 51), de un modo que predispone a interpretarlo como un signo de registro transgredido.

en el que aparecía una S circulada, que no se ha logrado descodificar.

### **Los signos ideológicos**

Se puede acompañar al nombre con signos que advierten del pensamiento y credo del autor o que reflejan los ambientes subculturales que frecuenta o el peso de los referentes culturales de los movimientos sociales locales (tabla V). No obstante, el interés por ciertas formas gráficas está por encima de valoraciones ideológicas o simbólicas en jóvenes que carecen de una formación cultural amplia y que, por lo general, tratan de reproducirlas simplemente porque su diseño ha despertado en ellos una fascinación formal, -dígamos- superficial, integrándose y fijándose en su repertorio personal de imágenes. Este desconocimiento de los valores culturales de los signos se evidencia bastante al concurrir en algunas firmas signos de naturaleza contradictoria u opuesta desde los criterios de su enunciado ideológico. Esta situación se evidencia notablemente, sobre todo, en los conjuntos de graffiti escolar.

En este sentido, se observa también el creativo uso sustitutivo de ciertos signos fonéticos (letras) por signos no fonéticos (ideogramas) con valor semántico propio, que resultan semejantes a efectos de su asociación morfológica. Los casos más frecuentes dentro del área estudiada son:

- a) La sustitución de la letra A por la A circulada anarquista o por un pentáculo al derecho;
- b) la sustitución de la T por una cruz latina invertida;
- c) la sustitución de la letra O por el signo de la paz, el signo *okupa*, el *Yang-yin*, la cruz celta, el pentáculo circulado o por signos de identificación sexual (♀, ♂);
- d) la sustitución de la S por el signo del dólar (\$), cuyo empleo no significa necesariamente una apología o una visión irónica del capitalismo, sino que puede representar el éxito;
- e) la sustitución de la C por la hoz con o sin martillo o la R por la hoz y el martillo. Etc.

En otros casos, se da la sustitución de los puntos de la I o de la J por un círculo, arteriscos, estrellas (pentáculos, estrellas de David), signos circulares (de registro, ideológicos, etc.), el monograma vallekano, circulado o no, etc. Todos ellos, elementos sin traslación fonética que tratan de integrarse de un modo más unitario en la firma. En este uso, el valor ideológico puede ser evidente, pero con frecuencia más bien prima y hasta de modo único la función ornamental.

En ocasiones, este hábito de inclusión signica irrumpe en un abigarramiento tal y de manera tan torpe que el nombre pasa desapercibido o queda en un lugar secundario.

Todos estos símbolos o ideogramas dotan, voluntaria o involuntariamente, de una carga ideológica (anarquista, feminista, pacifista, anticatólica...) al nombre firmado. Aunque en ocasiones se observa que responden más a la

exploración de las posibilidades gráficas que pueden jugar estos signos en la composición de la firma que a sus connotaciones, que pueden ser inclusive posteriores, -como es el caso de COBRA, donde el uso de la cruz celta se circunscribe dentro de su uso metalero y no neonazi-, no puede obviarse que la simpatía por ciertas formas puede facilitar el interés de estos jóvenes por los planteamientos ideológicos simbolizados por esos signos. Por tanto, la fascinación estética puede generar una fascinación ideológica en unos momentos críticos para la construcción de la personalidad de los escritores.

### **Los signos toponímicos**

En el contexto vallecano existe el uso extendido de un signo toponímico particular: el monograma vallekano (tabla VI). Esta seña de identidad -que trataré de modo específico- ha venido a definir una tipología local de firmas, indicativas de una especial relación afectiva de sus autores con su entorno urbano inmediato. Se configura alrededor de esta marca redundante una orgullosa afirmación de pertenencia al barrio periférico, objeto central de este estudio.

La existencia de este signo hace pensar en la posibilidad de que existan otros semejantes, pertenecientes a otros barrios de la ciudad de Madrid o de las ciudades que la circundan. Sin embargo, éste parece<sup>ser</sup> el único signo toponímico en el sentido estricto, ya que sí es bastante común acompañar la firma con el

nombre escrito de la ciudad o barrio de donde es el grupo o el escritor, tal cual o con variaciones gráficas jergales. Este pregonar el origen territorial del grupo sucede tanto en las salidas fuera, a modo de embajada, como en el propio lugar. Sin embargo el significado difiere: en el primero, prima un sentido de distinción y, en el segundo, un sentido de integración, aunque se combina con el de distinción cuando se ubica en lugares limítrofes o de tránsito, desde el que puede ser observado por gente foránea de paso o visitante.

SIGNOS POLÍTICO-SOCIALES (Fuente: observación del graffiti registrado en los Distritos vallecanos)					

Tabla V

VARIANTES DEL MONOGRAMA VALLEKANO (Fuente: observación del graffiti registrado en los Distritos vallecanos)			
	VK	VK	VK
	VK	VK	VK
	VK	VK	VK

Tabla VI

### 2.5.3. Las siglas

Algunos escritores al firmar acompañan su nombre con las siglas del grupo o conjunto de grupos en el que se integran. Las siglas de los grupos suelen componerse normalmente de dos o tres letras y se escriben de modo unitario o punteando cada una de las iniciales. En algún caso, estas siglas del grupo también significan mensajes, constituyendo ejercicios lúdicos en los que se trata de combinar de modo original distintos términos e imágenes, mostrando un fuerte componente conceptual e ideológico, no exento de irreverencia, humor e ironía. Por ejemplo, el grupo inglés DFM declara interpretar sus siglas hasta de cien maneras distintas: *Dah Freeze Mobbe, Doctor Farten Moots, Delicious Frozen Meals-3 Days, etc.* (HYPE 1995)

En otros casos, se corresponden netamente con ciertas frases o mensajes, que aparecen de este modo ocultos para el que no los conoce previamente, pudiendo tener varias lecturas. Suelen confundirse fácilmente con las siglas de los grupos y pueden constituir acrósticos. Por otro lado, es fácil tomar por siglas lo que no son más que abreviaturas de topónimos (NYC: Nueva York; PDM: Postdam, BCN: Barcelona; VLC: Valencia, etc.); los nombres de escritores que se compongan de tres o dos caracteres (p. ej., AGS, SPD, ATH, AGDM, etc.) o sus formas abreviadas, en especial cuando se formulan para *throw-ups*.



#### 2.5.4. Los mensajes

En ocasiones las firmas se acompañan de mensajes que hacen referencia a un hecho ocasional, una anécdota, sirven de un saludo, para emplazar, hacer un comentario, una reprensión, enunciar un compromiso o un deseo<sup>77</sup>. Estos mensajes en ocasiones resultan incomprensibles para el simple espectador, ya que para entenderse el emisor y el receptor han de participar del conocimiento de ciertos elementos omitidos, de una misma clave referencial o de un mismo registro lingüístico. Una complicidad que refuerza los vínculos entre los implicados por compartir una vivencia común o frente a un tercero, ajeno a la copla. Sin duda, ayuda a conformar un mundo marginal, aunque sea ilusoriamente, que coexiste solapado por el marco social establecido (fs. 351-352).

Estos mensajes a su vez pueden verse corregidos, acotados o comentados por otros escritores o gente extraña a este tipo de graffiti. Incluso, la autoría del mensaje que acompañe a una firma puede ser ajena al firmante.

Cabe puntualizar que en el desarrollo de los mensajes se percibe la reproducción de fórmulas originadas en New York, en

---

<sup>77</sup>

Un excelente ejemplo nos fue relatado por los ZSL. Se refiere en concreto a una de las anécdotas que circula del escritor GONE:

GOTICO.- Por ejemplo, GONE -el que te he dicho antes- se fue a Barcelona a trabajar y como allí no encontró trabajo, pues pintó allí. Y antes de irse pues ponía «GONE para los que se quedan», cosas de esas. Cuando vino, lo mismo: «He vuelto», «GONE. He vuelto». Allí en Barcelona pondría lo mismo, ¿sabes? «Para los que se quedan». Ahí conoció a los Break People de Barcelona, que bailan break. Él les enseñó cosas y ellos le enseñaron a bailar...

(ZSL c.p.2 marzo 1996)

ocasiones meras traducciones al castellano o sustituciones por fórmulas adaptadas acordes con la subculturalidad local. Estos mensajes a menudo constituyen auténticos lemas, que condensan no sólo una mentalidad sino también un modo de vida. Este hecho destaca la importancia de la difusión ejercida a través de libros como el de Craig Castleman o de Henry Chalfant entre los escritores de todo el mundo, tanto por medio de sus ilustraciones como de sus textos, o a través de los graffiti magazines.

Dentro de estos mensajes es muy común la dedicatoria. El *tag* se dedica mediante la forma: A para B (escritor, grupo o profano). Esta preposición puede escribirse al modo inglés (*to*, *for*; seguido o no de *:*), al modo castellano (*por*, *para*, *pa*, *pa'*, *pa"*, *a*; seguido o no de *:*) o con el uso del signo matemático *\**, lo menos frecuente. Normalmente se recurre a una preposición monosílaba, siendo las formas *to* y *pa* las más preferidas. Los motivos de la dedicatoria pueden ser variados, pero todos tienen en común un vínculo de afecto o agradecimiento.

Otro mensaje bastante común es la tachadura o el pisado (*backgrounding*), ya que entraña frecuentemente una intencionalidad comunicativa que va -cuando no incurre un desconocimiento de las normas éticas del graffiti, como en el caso de críos o *toys*- desde la defensa o reclamación de unos "derechos territoriales" sobre una superficie hasta el ostracismo de un grupo, la envidia creativa o el pique por motivos personales<sup>78</sup>. En ocasiones esta tachadura o pisado

---

<sup>78</sup> En referencia a este tipo de mensaje, es ilustrativa la sistemática *damnatio* sufrida por los QSC en Vallecas, por parte de gente ajena al graffiti (muralistas) o al graffiti de cuño americano (fs. 61 y 62).

procede de gente ajena al graffiti, en este caso también cabría considerarlo como un mensaje y en las mismas condiciones<sup>79</sup>. Quizás, en este particular se traspasa el mero enfrentamiento puntual a un mensaje extensible de oposición a todos los escritores de graffiti, tanto si parte de decisiones individuales o de grupo como si proviene dicha actuación de instancias públicas o privadas (*buffing*).

---

<sup>79</sup> Existe una excepción a la hora de interpretar una tachadura o un sobreescrito en el caso de chavalines que encuentran un aerosol o un rotulador tirado y medio gastado y empiezan a practicar con ellos, con un interés exploratorio y una actitud lúdica en el primer sitio que pillen, sin conciencia de las posibles consecuencias e interpretaciones de su acto (ZSL c.p.2 marzo 1996; MROK c.p. abril 1996).

### 2.5.5. Los dibujos

Pueden acompañar al nombre o pueden integrarse en él, incluso sustituyendo algún carácter adoptando, gracias a su semejanza formal, su valor fonético sin mermar la legibilidad del nombre. Lo mismo sucede en las grandes piezas (fs. 83, 139, 269, 306, 314, ,367 y 380). El ejemplo más común de integración o conversión de los caracteres en un dibujo es su figuración esquemática como una cara. Lo más habitual es el caso de la doble O que se convierte en dos ojos, mediante la sugerencia de pupilas e incluyendo acaso el dibujo de párpados y cejas que les aporten expresividad (enfado, alegría, gesto defensivo, etc.). En ocasiones, la rúbrica adquiere una alusión labial que facilita la definición de la expresión. Esto contribuye a dar una imagen simpática a la firma. Cuando se da una sustitución o alteración gráfica de algún carácter, puede ser a modo de refuerzo visual de la significación del nombre o para aportarle unos matices significativos por asociación. En el caso de acompañar al nombre, esto se puede hacer integrándolo en la rúbrica o, sencillamente, como una imagen exenta del núcleo de la firma. Estos dibujos libres pueden llegar a ocupar la función de una signatura e, incluso, constituir de por sí la firma del escritor como ya se ha comentado.

También es de destacar la conversión que algunos escritores hacen de la propia firma (el nombre y la rúbrica) en un pictograma. Sólomente posible cuando éste se corresponde con el nombre de un ser, objeto o figura concreta (fs. 9-12, 24 y 181).

En general, son dibujos sujetos a una simplificación funcional, sencillos y expresivos, de orden esquemático o caricaturesco. Suelen tener un trazado lo suficientemente económico en movimientos <sup>como</sup> para no dedicarle excesivo tiempo ni restarle gracia, frescura ni expresividad.

## 2.6. Las firmas asociadas

En ocasiones, se observa que la aparición de una firma coincide frecuentemente con la de otro escritor, de manera tan próxima y continua que no puede hablarse de una casualidad (fs. 353-354). Esto se explica por pertenecer a un mismo grupo (dos, tres o más firmas), hacer salidas comunes como amigos del mismo o de distintos grupos (dos o más firmas) o por ser pareja (dos firmas). También, puede establecerse como causa el pique personal, de tal modo que la proximidad se acompaña del tachado por el firmante vecino o se torna en el pisado mismo de una firma por otra. Igualmente, en otros casos, algunos escritores persiguen la firma de otro colega por la admiración que despierta en ellos o la celebridad de que goza en el mundo del graffiti. No obstante, no se trata exactamente de un homenaje, ya que la intención más frecuente es la de garantizarse una mayor visualización de la firma propia al situarla, respetuosamente, junto a la firma de un escritor muy conocido y que fácilmente capta la atención de los demás escritores. Mediante este "codeo", este escritor, por lo general un toy, procura popularizarse en el mundillo.

## 2.7. Las firmas copiadas

Es frecuente encontrar en los conjuntos de graffiti escolar copias de las firmas dejadas en sus proximidades (f. 355). Esto responde al interés creciente de los chavales por el desarrollo de las capacidades gestuales, a través del trazado caligráfico, y la fascinación por algunos diseños con implicaciones lúdicas (espirales, tirabuzones, esvásticas, etc...) Así, el niño trata de comprender empíricamente cómo se ha llegado a configurar tal o cual diseño, quedándose sencillamente en un plano morfológico. No obstante, el caso adquiere una significación especial cuando el chaval reproduce la firma de un escritor cuyo nombre coincide con el suyo mismo.

Igualmente, el toy, que se inicia en ese mismo contexto escolar, primeramente se sumerge en el grafismo a través del descubrimiento y la comprensión de los más efectivos y populares diseños de los escritores maduros. Así, se ha constatado la presencia en Vallecas e inmediaciones de pseudoMUELLES (f. 356), pseudoROMPEs, pseudoGLUBs (f. 89), pseudoSUSOs (f. 357), pseudoPABLOs -tagger vallekano- (f. 358), etc. Normalmente se produce un intento de apropiación de estas firmas mediante el desentrañamiento de su trazado y el intento de conseguir una reproducción lo más fiel posible con objeto de generar una facultación creativa similar. Un comportamiento reprochable si se queda en la mera copia, pero frecuente. Después, es ya más común que los toys cojan simplemente elementos de otros escritores maduros, para configurar en algún caso soluciones mixtas que luego van adaptando, consciente o

inconscientemente, a su propio nombre y a su personalidad. En definitiva, se trata de elaborar un buen estilo, si original, mejor, que estará sujeto a las influencias esporádicas de otros escritores y especialmente de los escritores de su propio grupo, cuando no se tiene una personalidad acusada.

Este comportamiento frecuente deja, sin embargo, escasos testimonios perdurables y visibles, ya que generalmente se hace sobre papel o con instrumentos menores. La propia dignidad del toy hace que éste se decida a lanzarse con un material serio una vez cree conseguida una interpretación original de su propia firma, aunque delate un parentesco formal con la firma de otros escritores, que en algún caso puede resultar un grato homenaje<sup>80</sup>. Además, de ser de otra forma, podría contraerle problemas, si los escritores aludidos se enterasen y se sintiesen ofendidos en vez de halagados.

No obstante, existen verdaderos homenajes consistentes en escribir no ya el nombre, sino la firma -normalmente rotulada- de otro escritor. Éste es el caso de COBRA, por el escritor KEEN en la calle Fernando Giráldez (Numancia) (f. 360), o de ROMPE, por KEN y RAYA en la calle Hernández Mas (Entrevías) (fs. 361-362).

---

<sup>80</sup> Hay firmas que delatan su vínculo formal con el diseño de escritores históricos. El caso de MUELLE es un ejemplo de cómo su labor pionera permanece presente a través de reinterpretaciones formales de sus elementos (flecha, espiral, trazo cursivo) en las generaciones posteriores de flecheros. Un ejemplo, clarísimo lo tenemos en un escritor con una interesante firma puntual en la calle Sierra de Filabres (cata N1/95), METAL o protoMETAL (f. 359). De todos modos, aunque el empleo de la flecha da incluso nombre a esta modalidad de escritores, sobresale como clave el modo de trazarse la M, que verdaderamente ha sentado cátedra entre numerosos taggers y les emparenta estrechamente con él, como sucede en el caso de MAKE (f. 36) o de METY o MSTY (f. 44). Por tanto, en Vallecas hay frecuentes citas formales que le recuerdan, en las que, incluso, no sólo no se disfraza este parentesco, sino que se evidencia con orgullo o descaro en autóctonos como es el caso del foráneo, aunque madrileño, MAX 501 (f. 21), o del escritor MUNDO, con una firma rotulada en verde, amarillo y negro a la entrada sur de la estación ferroviaria de Atocha RENFE.



## 2.8. El tag vallekano

### Características

Algunos escritores de Vallecas hacen referencias en sus graffiti a su barrio. Tales menciones son producto del establecimiento de unos lazos afectivos con el territorio, escenario de su vida cotidiana. Usualmente se asiste a la constitución de un sentimiento orgulloso de pertenencia territorial que se manifiesta por medio de la exhibición de estas citas al barrio. Al fin y al cabo, este gesto les facilita reafirmarse a sí mismos en su búsqueda de referentes que ayuden a construir una identidad.

En especial, ciertos grupos de escritores se identifican tan estrechamente con Vallecas que lo manifiestan a través del nombre del grupo (ADVК, SVK, VKCrew, etc.), o, a un nivel individual, numerosos escritores incluyen signos toponímicos como parte de la composición de la firma (*tags* vallekanos) hasta extremos indisociables.

En el caso de escritores foráneos, también aparecen menciones a Vallecas, en las dedicatorias. En este caso, se trata de una deferencia u homenaje a los escritores o grupos anfitriones, a todos los escritores vallecanos o al barrio en general, con un sentido frecuentemente de hermanamiento.

Igualmente, cuando los escritores locales se aventuran fuera del barrio, éstas funcionan como un denominador de origen.

Generalmente, estas menciones consisten en el nombre a secas del barrio (ValleKas, Entrevías, Fontarrón, Pozo, etc.), de las siglas o el monograma vallekano en sus distintas variantes formales o de lemas. De éstos los más netamente particulares son: «*Vallekas Posse*» (f. 228), centrado en los mismos escritores; «*Valle del Kaos*» (f. 268), «*Vallekas por la Kara*», su traducción libre al inglés «*Vallelkas by the face*» (f. 363) o «*Barrio Potente Vallekas*» (f. 268).

Este hábito está presente en todos los barrios vallecanos de ambos distritos, aunque despuntan especialmente en el uso más que frecuente, masivo del monograma vallekano las áreas de San Diego y Numancia. Incluso, este signo se encuentra de modo puntual por la práctica totalidad de Madrid de modo solitario, con un sentido en cierta medida divulgador e invasor. Normalmente los escritores que asocian a su firma el monograma vallekano firman básicamente en el barrio o en las áreas adyacentes, llegando incluso a omitirlo al perder significancia fuera de su contexto originario.

No obstante, esta identificación con el barrio de Vallecas o alguna de sus subidentidades adopta en el mundo del graffiti de cuño americano un cariz de regusto en lo marginal y suburbial. En esto tiene mucho peso no ya la conocida mala fama levantada, sino la misma recreación del ámbito vallecano por parte de algunos de estos escritores como un gueto o un conjunto de guetos a la newyorkina, atendiendo a su valor simbólico como garante de la autenticidad grafitera. Con ello,

se intenta también mantener una posición distinguida y una genuinidad del graffiti de Vallecas frente al de otros barrios o municipios.

Finalmente, esta reafirmación local y el tipo de signos y lemas empleados confirman la influencia o integración del graffiti de cuño americano de Vallecas en los movimientos culturales alternativos desde sus propias posiciones.

### 2.8.1. El monograma vallekano

El monograma vallekano se fundamenta formalmente en la conjugación de dos letras: la V y la K. Éstas se corresponden respectivamente con las palabras Valle y Kas, en alusión directa al topónimo no oficial Valle del Kas<sup>81</sup>. Ambas se unifican en un solo tipo por anexionamiento. Resulta así una grafía que se caracteriza por constituirse de un eje central, vertical, del que parten tres líneas secundarias, oblicuas: dos divergentes hacia la derecha desde el punto medio de la vertical, en sentido ascendente y descendente, y otra que parte desde el punto base de la vertical, hacia la izquierda, en un angulado agudo y en sentido ascendente. En algunas otras ocasiones, ciertos tags presentan una condensación mayor. Este tipo consiste en una V de cuya línea derecha sale descendente, desde un punto intermedio, una línea oblicua (tabla VI).

Esta combinación de líneas da un sentido expansivo, dinámico e incluso tenso a esta figura gráfica. Un efecto

---

<sup>81</sup> Dicha etimología se fundamenta en una tradición local recogida por Juan Ortega Rubio (Ortega 1921). Éste indica lo siguiente:

*«Acerca del origen de Vallecas consignaremos que, según la tradición, [un] rico moro se apoderó del valle donde al presente se levanta la villa, edificando la casa que todavía subsiste aunque mal reedificada, varias chozas para vivienda de los pastores y algunos rediles para los ganados. Cuando los cristianos se apoderaron de las tierras del poderoso señor [hacia 1083], y éste se dirigió con toda su gente al reino de Granada, los vecinos de un lugar distante cinco kilómetros denominado Torrepedrosa (por la torre de piedra construida por los musulmanes) se posesionaron del valle y la llamaron Valle-Kas. Por mucho tiempo se escribió de esta manera; pero luego se quitó la rayita que unía los dos nombres y la k se convirtió en c.»* (Castellanos y Colorado, 1988: 30)

El rigor en la documentación histórica de esta referencia no debe de preocuparnos, ya que lo importante es que se trata de una leyenda difundida y asumida con valor histórico por los vallecanos y que, aparte de consolidar una identidad local, legitima culturalmente el uso subcultural de la letra K.

diferente al conseguido cuando se presentan las dos letras, V y K, separadas (posibilidad que, no obstante, existe).

Otras alteraciones expresivas vienen sujetas al uso de un trazado quebrado o de un trazado curvilíneo o mixtilíneo, más plástico. En ambos casos, el dinamismo resulta violento, aunque en el segundo se puede percibir una actitud sensualista, proclive al hedonismo, no menos radical en la transgresión de normas morales o sociales. De todos modos, la transgresión viene determinada por el medio empleado y el contexto social más que por las formas adoptadas. Por otra parte, estas dos presentaciones formales se pueden asociar a grandes rasgos con un planteamiento estético radikal.

Frecuentemente, este monograma se enmarca dentro de una circunferencia que altera el efecto visual, derivándolo a una impresión más estática y contenida al combinarse su propio movimiento circular con las tensiones establecidas en dicho tipo. Ello se observa, sobre todo, al quedar las líneas detenidas o frenadas sin tocarse por la circunferencia. No así al salirse, ya que violenta la limitación visual condicionada por esta forma. En cualquier caso, esta circunferencia ayuda a una integración unitaria de las letras V y K separadas, cuando se insertan dentro de ella.

Sobre el empleo de esta circunscripción, podemos indicar una serie de significados manifiestos consciente o inconscientemente. Cuatro son las interpretaciones que se sugieren:

1\*) La simple limitación de una realidad física: una identidad territorial particularizada.

2\*) La confirmación de un sentimiento de unidad y/u homogeneidad de conjunto, señalado por el sentido de cohesión que confiere el movimiento implícito de dicha forma.

3\*) La evidenciación de una determinación o autosuficiencia social que advierte del carácter prácticamente independiente del área, forjado por las circunstancias socioeconómicas y políticas y los movimientos sociales locales, históricamente inmediatas.

4\*) Un sentido de autoprotección frente a amenazas físicas o psíquicas externas, sociales o políticas, o frente al temor de la disgregación de sus componentes.

Este último punto es muy importante. Con el paso del tiempo, la transformación del marco circunstancial se erige como la más dura prueba que debe soportar la consolidación de una identidad vallecana. Ésta ineludiblemente se ve modificada hasta extremos insospechados e, incluso, puede desaparecer por el fortalecimiento de unidades menores o la intrusión de núcleos de población que no sienten o participan preeminentemente de esta identificación con el barrio. No puede eludirse, por tanto, que en ocasiones se haya procedido al intento de crear una identidad vallecana excluyente, que omitiese la integraciones de otras subentidades barriales (p. ej., Entrevías, Santa Eugenia, Madrid Sur, los poblados chabolistas, etc.) Esto incide en su valor como representación de una unidad subjetiva y hasta cierto punto ideal.

En otro orden, puede considerarse una influencia del lenguaje gráfico de distintivos comerciales o empresariales. El empleo por los distintas corporaciones oficiales o privadas de signos de identificación que se apoyan en una economía del

trazado y en una composición figurativa circular o en la circulación de un logotipo. También cabe destacar la influencia formal de signos identificativos, vivos, de algunas corrientes de pensamiento políticas o sociales o de algunos movimientos contraculturales o alternativos de nuestro tiempo (tabla V).

La identificación perceptiva de dichas letras no resulta difícil, aunque para comprender su significado ha de iniciarse anteriormente al espectador, si éste no pertenece al contexto cultural del Barrio de Vallecas y especialmente a ciertos círculos culturales o ámbitos juveniles. El recurso de unas formas aparentemente neutrales frente a asociaciones ideológicas asentadas resulta vital para un signo que quiere representar a toda una comunidad, tan diversa como las direcciones que presentan su líneas. Sin embargo, representan una traba para su encuadramiento por parte de un espectador que desconozca las vinculaciones simbólicas o ideológicas del signo. De todas formas, se observa cierta complacencia en este toque críptico del signo en quienes lo emplean, sobre todo fuera de Vallecas, como medio exótico de quedarse con el personal.

Finalmente, determinar la autoría del diseño de este signo popular presenta serias complicaciones. Tanto más al entenderlo como patrimonio de una comunidad plural que actúa sobre él, generando una gran diversidad de formas. Lo que nos advierte de que no existe ente alguno que instituya un patrón enteramente satisfactorio.

No obstante, aunque no se puede confirmar que algún grupo específico exclusivice o trate de exclusivizar su empleo,

llegando incluso al punto de dictar directrices canónicas sobre su representación; sí puede afirmarse que su uso sí suele polarizarse en un determinado grupo de individuos o colectivos. Estos se afilian a cierta actitud vital progresista, combativa y a un compromiso social que no olvida unos hábitos de convivencia barrial solidarios, enraizados en una cotidianidad que colabora en su identificación con este peculiar entorno urbano. De esta forma, puede determinarse en que círculos sociales y culturales nace y se consolida este signo:

CONTEXTOS DE USO DEL MONOGRAMA VALLEKANO	
Grupos políticos o sindicales	Juventudes Comunistas de Madrid (J.C.M.), Vallekas Zona Roja (V.Z.R.), Juventudes Libertarias (J.J.LL.), C.N.T., Akelarre, Almorrana, FRELIVA, etc.
Asociaciones y colectivos sociales, culturales, deportivos, vecinales...	La Peña del Valle, Insumisos de Vallekas, COSAL, Asamblea Democrática de Vallecas, Fedekas, El Wagón, Peña Bucaneros, etc.
Eventos culturales	El Vallekas Rock, la Batalla Naval, Semana cultural «Vallecas por la Solidaridad», etc.
Manifestaciones sociales	Manifestación antifascista «Contra el 20-N» (19-11-1995), manifestación antiterrorista «Unidos por la paz» (13-12-1995), concentración «Vallekas contra el fascismo» (19-1-1996), etc.
Comercios y locales	Pizzería VK, Pub VK, Pub VKR3, etc.
Medios de comunicación	Radio Vallekas



### 2.8.2. Catálogo de tags vallekano de la cata N1/95

Tras la prospección de diversas áreas se optó por realizar una cata intensiva en Numancia, para efectuar una recopilación de este tipo de firmas, en cuya composición se úsase el monograma vallekano. Su alta concentración de graffiti, la antigüedad y abandono de algunos bloques de viviendas, la depresión social de algunos espacios y la ubicación de focos de cultura vallekana y alternativa (*Pub VK*, *la Kasa* y *la casa okupa* de Camino de Valderribas) la convertían en un área de interés destacado y advertían de la fructífera aparición de esta modalidad de firmas. Tiene una superficie aproximada de 294.600 m<sup>2</sup>, comprendiendo 35 calles, dos pequeños espacios verdes y numerosos solares, presentando zonas destinadas a vivienda, comercio, enseñanza, sanidad, servicios públicos, servicios religiosos, cultura, ocio y vivienda.

El número de escritores, registrados y confirmados, reunibles en esta categoría es de 56, cuyas firmas representan el 11% de las localizadas en la cata. Cifra bastante significativa, si atendemos a la carencia de ejemplos parecidos en otros barrios. Como nota de interés, prácticamente la totalidad de ellos pueden calificarse de autóctonos o flecheros. A estos escritores se les atribuye, en conjunto, una amplia gama de 114 tipos o variantes. En general, la gran mayoría de ellos (49 escritores) eligen el monograma vallekano circulado. Normalmente, sólo aparece uno, sin embargo algún escritor (CLOY) opta por incluir dos en la composición de su firma.

De estos escritores, los más activos o que ofrecen acciones no puntuales son trece:

1	JAVI	21 enclaves	31 tags	5 tipos
2	SANGUI	16 enclaves	60 tags	15 tipos
3	PABLO	14 enclaves	22 tags	2 tipos
4	CLOY	8 enclaves	33 tags	6 tipos
5	GOOD	8 enclaves	13 tags	3 tipos
6	ABRIMOORE	7 enclaves	7 tags	1 tipo
7	KHOSS	6 enclaves	16 tags	7 tipos
8	ROSKY II	6 enclaves	8 tags	4 tipos
9	BEA	5 enclaves	12 tags	6 tipos
10	LSK	5 enclaves	10 tags	4 tipos
11	TONI	4 enclaves	7 tags	3 tipos
12	EAS	2 enclaves	7 tags	1 tipo
13	ROSKY I	2 enclaves	5 tags	2 tipos

El número de enclaves (calles, plazoletas o espacios peculiares) nos indica en qué medida se dejan ver los escritores dentro de la demarcación acotada. Mientras, el número de firmas nos advierte de lo prolífico de su actividad. Finalmente, el número de tipos o variantes señala aspectos tales como, por ejemplo, la evolución formal de la firma, el grado de experimentación formal del escritor o la constancia de una fórmula satisfactoria.

Por otra parte, la total seguridad del afincamiento en Vallecas de estos escritores, favorece el conocimiento del desarrollo estilístico de las firmas locales, en caso de proceder a un estudio más pormenorizado.

A continuación se incluye el censo de escritores vallecanos con tags vallekanos en la cata N1, entre noviembre y diciembre de 1995; así como la reproducción de las firmas más significativas.

TAG VALLEKANO / AREA: NUMANCIA I		TIPO
<b>ABRI MOORE</b> [empleo de doblado y punteados] - (VK anexa y circulada) . (Rúbrica: pitillo o porro con ceniza humeante, del que sale una flecha que acoda en ángulo superior-izquierdo, señalando el monograma vallekano circulado)		A1'
<b>ALAN</b> [grafía quebrada de líneas curvas] - (Aes y N flechadas) . (Dos estrellas de David, una bajo y otra sobre el tag)		A2a
<b>ALAN</b> [grafía quebrada de líneas curvas] - (Aes y N flechadas) . (VK anexa y circulada, señalada por la flecha de la N, en el margen derecho) . (R circulada sobre la N)		A2b'
<b>ANK</b> - (VK anexa y circulada, en el margen superior-derecho)		A3'
<b>ANTONIO</b> [grafía quebrada de líneas curvas] - (VK anexa y circulada; inserta como punto de la I) . (E S)		A4'
<b>BEA</b> [letra hueca redondeada]		B1
	(VK anexa y circulada en el margen derecho-superior)	B1'
<b>BEA</b> [B hueca y redondeada, E y A lineales]		B2a
	(Rúbrica en S, cuyo extremo inferior toca un yang-yin, con un hemisferio hueco y otro relleno)	B2b
<b>BEA</b> [grafía lineal] - (A flechada)		B3
	(VK anexa y circulada en el margen derecho-superior)	B3'
<b>BETI</b> [sentido oblicuo, ascendente] - (VK anexa y circulada) . (Subraya quebrada por el extremo superior)		B4'
<b>BETY</b> [contorneada] - (VK anexa y circulada, en el margen derecho)		B5'
<b>BOLER</b>		B6a
<b>BOLER</b> - (Rúbrica: subraya con extremo derecho flechado, señalando una VK anexa y circulada)		B6b'
<b>BOLER</b> - (Rúbrica: subraya con extremos flechados; el derecho señala un yang-yin y el izquierdo una VK anexa y circulada. Una "estrella" hueca de cuatro puntas redondeadas se sitúa baja esta línea, en su punto medio)		B6c'
<b>BREAK THICK</b> - (K circulada) . (R circulada)		B7a
<b>BREAK THICK</b> - (VK anexa y circulada) . (R circulada)		B7b'
	(Acompaña el dibujo de un martillo junto a un hueso fracturado)	B7c'
<b>CEOOCE</b> - (Oes como dos ojos cejados) . (Subrayado)		C1
	(VK anexa y circulada o/y en contracción máxima V\, en el margen superior)	C1'
<b>CLOY</b> - (Y flechada, rubricando en S con caída) . (O con polo superior recto y con el tercio derecho de su interior relleno)		C2a
<b>CLOY</b> - (Y flechada en todos sus extremos) . (O cuadrangular con el tercio derecho de su interior relleno)		C2b
<b>CLOY</b> - (Rúbrica en Z que parte de la Y, flechada en su extremo) . (Refuerzos flechados de los extremos de la C, L e Y y de los ángulos de una O cuadrangular, con el tercio derecho de su interior relleno) . (A circulada en el ángulo inferior izquierdo)		C2c
<b>CLOY</b> [grafía quebrada] - (Subrayado en Z, flechada en los extremos) . (O cuadrangular con el tercio derecho de su interior relleno)		C2d

<b>CLOY</b> [grafía quebrada] - (Subrayado en Z, flechada en los extremos, señalando dos pentáculos derechos, circulados) . (O cuadrangular con el tercio derecho de su interior relleno)	<b>C2e</b>
<b>CLOY</b> [grafía quebrada] - (Subrayado en Z, flechada en los extremos, que conecta dos VK anexas y circuladas) . (Refuerzos flechados de los extremos de la C, L e Y y de los ángulos de una O romboidal, con la mitad derecha de su interior relleno)	<b>C2f'</b>
<b>DAVIS</b> - (VK anexa y circulada, en el margen derecho; entrada por el extremo superior de la S)	<b>D1'</b>
<b>[DO]OSTI</b> - (VK anexa inserta dentro de la D, encima de la -OOS-) . (Rúbrica: un triple tirabuzón descendiente y decreciente que se remata en una punta de flecha) . (Un # inclinado en sentido ascendente, en el margen superior-izquierdo) . (Una forma estelar de ocho radios, constituido cada uno con tres puntos, en el margen superior-derecho) . (VK anexa y circulada, en el margen inferior-derecho)	<b>D2'</b>
<b>ESPI</b>	<b>E1a</b>
<b>ESPI</b> - (VK anexa y circulada o en contracción máxima V\ ) . (S e I flechadas)	<b>E1b'</b>
<b>FAS</b> - (VK anexa y circulada, en el ángulo inferior derecho)	<b>F'</b>
<b>GOOD</b> - (Oes como dos ojos cejados) . (Subraya quebrada en ángulo agudo >, flechada en su extremo descendente )	<b>G</b>
<div></div> <div>(VK anexa y circulada, en el margen derecho-superior)</div>	<b>G'a</b>
<div></div> <div>(VK anexa y circulada, en el margen derecho-superior) . (RAP; en el margen inferior)</div>	<b>G'b</b>
<b>JAVI</b> [empleo de doblado y reflejos] - (VK anexa y circulada; inserta como punto de la I) . (I como trazado en zig-zag, vertical, flechado en su extremo inferior, rubricando) . (J flechada)	<b>J1'a</b>
<div></div> <div>(HIP HOP ...) . (Signo de la paz como O)</div>	<b>J1'b</b>
<b>JAVI</b> [grafía quebrada y curvilínea] - (VK anexa y circulada; inserta como punto de la I) . (I como trazado en zig-zag, vertical, flechado en su extremo inferior, rubricando y señalando una A circulada) . (El brazo derecho de la V cobija la VK anexa y circulada y la I)	<b>J2'</b>
<b>JAVI</b> - (VK anexa y circulada; inserta como punto de la I) . (I hueca)	<b>J3'</b>
<b>JAVI</b> - (VK anexa y circulada, a su derecha) . (Rúbrica superior: soberrraya quebrada en paralelo en su sentido derecho, flechada, señalando una R circulada) . (Rúbrica inferior: subraya quebrada que remonta en vertical, flechada, apuntando a la R circulada)	<b>J4'</b>
<b>JUANJO</b> (VK anexa como punto de la J)	<b>J5'</b>
<b>KAS</b> [grafía quebrada] - (VK anexa y circulada, a la derecha de la S) . (Subraya)	<b>K1'</b>
<b>KHOSS</b> - (VK anexa y circulada)	<b>K2a'</b>
<b>KHOSS</b> - (VK anexa y circulada) . (TK; en el margen inferior)	<b>K2b'</b>
<b>KHOSS</b> - (VK anexa y circulada) . (A circulada K. M.; en el margen inferior)	<b>K3a'</b>
<b>KHOSS</b> - (VK anexa y circulada) . (A circulada R. M.; en el margen inferior)	<b>K3b'</b>
<b>KHOSS</b> - (VK anexa y circulada) . (T. K.; en el margen inferior)	<b>K3c'</b>
<b>KHOSS</b> - (A circulada en vez de VK anexa y circulada)	<b>K3d</b>
<b>KHOSS</b> - (KH anexas) . (VK anexa y circulada) . (TMC; en el margen inferior) . (T como cruz invertida)	<b>K4'</b>
<b>KOKO</b> - (VK anexa dentro de la O final)	<b>K5'</b>

<b>KORM</b> - (K con el extremo derecho-superior flechado) . (Rúbrica: subraya oblicua en sentido descendente hacia la izquierda, saliendo de la base del palo vertical derecho de la M) . (VK anexa, situada en el margen inferior entre la K y la rúbrica)	<b>K6'</b>
<b>LANDO</b>	<b>L1</b>
<b>[LM]OB</b> - ([L] flechada, subrayando) . (Rúbrica: línea que parte de la panza inferior de la B y traza como dos triangulaciones unidas por un vértice) . ([K].D.; en el margen inferior) . (VK anexa y circulada, en el margen derecho-superior)	<b>L2'</b>
<b>LOPEZ</b> - (VK anexa y circulada)	<b>L3'</b>
<b>LSK</b> - (K con el extremo oblicuo-inferior en espiral, encerrando un punto)	<b>L4</b>
(VK anexa y circulada, en el margen superior)	<b>L4'</b>
<b>LSK</b> - (S como trazado sinuoso, vertical) . (K con el extremo oblicuo-inferior cerrando en curva) . (VK anexa y circulada, en el margen superior)	<b>L5a'</b>
<b>LSK</b> - (S como trazado sinuoso, vertical) . (K con el extremo oblicuo-inferior cerrando en curva) . (Signo de la paz, en el margen superior)	<b>L5b</b>
<b>MAG</b> [grafía quebrada] - (R circulada, en el margen superior-izquierdo) . (VK anexa y circulada, en el margen superior-derecho) . (Refuerzos flechados en los extremos de la M, A y G y en la subraya)	<b>M1'</b>
<b>MARIO</b> - (VK anexa y circulada como punto de la I) . (I quebrada como un rayo, cruzando rota la VK anexa y circulada) . (Rayo flechado, cruzando vertical tras la R)	<b>M2'</b>
<b>NAGAR</b> - (N flechada) . (Rúbrica: subraya con inicio quebradizo y flechada en su extremo, señalando una VK anexa y circulada)	<b>N1'</b>
<b>NOOX</b> - (Subraya flechada, señalando una VK anexa y circulada)	<b>N2'</b>
<b>NOOX</b> - (Oes como dos ojos) . (Subraya flechada, señalando una VK anexa y circulada)	<b>N3a'</b>
<b>NOOX</b> - (Oes como dos ojos cejados) . (X flechada) . (Subraya flechada, señalado una VK anexa y circulada)	<b>N3b'</b>
<b>OMB</b> - (Arterisco de ocho puntas dentro de la O) . (VK anexa y circulada, en el margen inferior) . (R circulada, en el margen derecho)	<b>O1'</b>
<b>OSCAR</b> - (O como yang-yin, cubriendo a la S, flechada) . (Una flecha sale del yang-yin para señalar un signo de la paz) . (R flechada que señala una VK anexa) . (Dire Straits)	<b>O2'</b>
<b>PABLO</b> - (VK anexa y circulada) . (A y L flechadas)	<b>P1a'</b>
<b>PABLO</b> [empleo de doblado, reflejos y nebulosa] - (VK anexa y circulada) . (L flechada)	<b>P1b'</b>
<b>PIGIO</b> [sentido oblicuo, ascendente] - (VK anexa y circulada en contracción máxima V\ ) . (P y O flechadas) . (FUK..; probablemente FUK[ER])	<b>P2'</b>
<b>PRIX</b> - (Ies con punto circulado) . (VK anexa y circulada) . (X con extremo inferior derecho en espiral) . (Rúbrica en tirabuzón ondulante, flechada) . (F.I., en el margen inferior)	<b>P3'</b>
<b>RA[O]RSY</b> [grafía quebrada] - (Subrayado en Z, flechada en los extremos, señalando dos VK anexas y circuladas) . (Refuerzos flechados en los extremos de la R, A, R, S e Y y de los tres ángulos de la O) . (O con polo superior recto, polo inferior curvo y con el tercio derecho de su interior relleno)	<b>R1'</b>
<b>READY</b> - (Rúbrica: línea flechada que parte de la Y, circula en lóbulo y resubraya en paralelo formando un rectángulo)	<b>R2</b>
(VK anexa y circulada)	<b>R2'</b>
<b>R[I]KO</b> - (Yang-yin como punto de la I) . (VK anexa y circulada como O) . (Z sobre la VK anexa y circulada)	<b>R3'</b>
<b>ROBI</b> [letra hueca] - (V y K circuladas, en el margen superior)	<b>R4'</b>

<b>ROSKY</b> - (O como signo de la paz sin la trifurcación central) . (V y K circuladas, en el margen superior) . (La Y adopta el carácter esquemático de rostro)		<b>R5a'</b>
<b>ROSKY I</b> - (O como signo de la paz sin la trifurcación central) . (V y K circuladas, en el margen superior) . (La Y adopta el carácter esquemático de rostro)		<b>R5b'</b>
<b>ROSKY</b> - (O como yang-yin)	(V y K, en el margen superior)	<b>R6a'a</b>
	(V y K circuladas, en el margen superior)	<b>R6a'b</b>
<b>ROSKY II</b> - (O como yang-yin) . (V y K circuladas, en el margen superior)		<b>R6b'</b>
<b>SANGUI</b> - (Pentáculos como A y como punto de la I) . (G flechada) . (VK anexa y encuadrada)		<b>S1a'</b>
<b>SANGUI</b> - (Pentáculos como A y como punto de la I) . (G flechada) . (VK anexa y circulada; situada en dos posiciones posibles, alrededor del tag)		<b>S1b'</b>
<b>SANGUI</b> - (VK anexa y circulada como punto de la I) . (Subraya)		<b>S2'</b>
<b>SANGUI</b> [letra redondeada, G mayúscula] - (Arterisco de seis puntas sobre la I)		<b>S3</b>
<b>SANGUI</b> - (Arterisco de seis puntas como punto de la I) . (G subrayando)		<b>S4a</b>
<b>SANGUI</b> [variaciones en el nexo de la A y la N] - (Arterisco de seis puntas como punto de la I) . (G flechada)		<b>S4b</b>
	(VK anexa y circulada; situada en nueve posiciones posibles alrededor del nombre)	<b>S4b'</b>
<b>SANGUI</b> [G mayúscula] - (Arterisco de seis puntas como punto de la I) . (Subraya)		<b>S5a</b>
	(VK anexa y circulada, en el margen superior-derecho)	<b>S5a'</b>
<b>SANGUI</b> [G mayúscula] - (Dos puntos gruesos a cada lado del nombre) . (Arterisco de seis puntas como punto de la I) . (Rúbrica: tres subrayas sucesivas, decrecientes a ambos extremos, culminadas en un triángulo equilátero, invertido y relleno) . (VK anexa y circulada)		<b>S5b'</b>
<b>SANGUI</b> [G mayúscula] - (Arterisco de seis puntas como punto de la I) . (Subraya ondulada)		<b>S5c</b>
	(VK anexa y circulada)	<b>S5c'</b>
<b>SANGUI</b> [letra más cursiva, G mayúscula] - (Arterisco de seis puntas sobre la I) . (Subraya ondulada)		<b>S6a</b>
<b>SANGUI</b> [letra más cursiva] - (Arterisco de seis puntas como punto de la I) . (G flechada)		<b>S6b</b>
	(VK anexa y circulada)	<b>S6b'</b>
<b>SKURP</b> - (Flecha ondulante, subrayando y señalando una VK anexa y circulada)		<b>S7'</b>
<b>S[L]YP</b> [letra hueca] - (S flechada en su extremo inferior) . (VK anexa y circulada sobre el dardo)		<b>S8'</b>
<b>SP</b> - (VK anexa y circulada)		<b>S9'</b>
<b>TANGO</b> - (VK anexa, en el margen derecho-inferior)		<b>T1'</b>
<b>.T.CA</b> - (Palo superior de la T flechado) . (A flechada) . (Puntos huecos acotando la T) . (VK anexa y circulada sobre la C)		<b>T2'</b>
<b>TE[S]VK</b> - (VK anexa)		<b>T3'</b>
<b>TONI</b>		<b>T4a</b>
<b>TONI</b> - (I como trazado quebrado, vertical, flechado en su extremo inferior, rubricando)		<b>T4b</b>
	(VK anexa y circulada; como punto de la I)	<b>T4b'</b>

<b>TORIL</b> [sentido oblicuo, ascendente] - (T como soberrraya flechada, señalando una VK anexa y circulada)	<b>T5'</b>
<b>VALLEKAS RUBIO</b> [grafía quebrada] - (VALLEKAS y RUBIO colocados horizontalmente en paralelo)	<b>V1</b>
<b>VICTOR</b> [sentido oblicuo, ascendente] - (V flechada que envuelve y rubrica) . (VK anexa y circulada, debajo) . (R circulada, encima)	<b>V2'</b>
<b>VILLA</b> [variaciones en la grafía de la LL] - (Pentáculo como A) . (VK anexa)	<b>V3'</b>
<b>W[A]K</b> - (VK anexa y circulada en el margen izquierdo-inferior)	<b>W1'</b>
<b>WOLI</b> - (Subrayado y soberrrayado paralelos)	<b>W2</b>
<div></div> (VK anexa y circulada, rompiendo el soberrrayado)	<b>W2'</b>
<b>YACK</b> - (VK anexa y circulada; entrada por el extremo superior de la K)	<b>Y1'</b>
<b>[Y]AKO</b> - (VK anexa y circulada como O) . (P.C.A; en el margen inferior)	<b>Y2'</b>
<b>TAG SIN DESCODIFICAR</b> - [Trazo a modo de 1 cuyo extremo inferior circula una VK anexa y sigue, formando una línea central que tocan, tangentes, un signo de la paz por encima y una R circulada por debajo. Toda la composición queda inscrita en un cuadrado imaginario]	<b>1x'</b>
<b>TAG SIN DESCODIFICAR</b> - [Su núcleo lo constituyen dos triángulos isósceles, uno mayor, vertical y otro pequeño, apaísado, unidos por un vértice; formando una línea base que sale y corta una rayita vertical. Una línea oblicua parte del punto medio del lado izquierdo del triángulo mayor] . (Yang-yin dentro del triángulo isósceles, vertical) . (Signo de la paz a la izquierda de éste) . (VK anexa y circulada, entre el vértice superior de éste y la línea oblicua) . (n circulada al lado derecho de éste) . (Pajarita que sitúa su cruce en el punto medio del lado menor del triángulo pequeño)	<b>2x'</b>

ABRIMOOORE M. (K)

(K)

(K)

WLEX (K)

ANTONIO  
ES

BREAK (K)  
THICK (K)

BE (K)

CZ (K)

BK (K)

(K)

TIPOS	A1'	B5'
	A2a'	B6c'
	A4'	B7c'
	B1'	C1'
	B3'	C2f'



DEUS ⊕

JA/II ⊕

① ESP

JUANJO \*

#AY ⊕

KA ⊕

△ ⊕  
RAP

HPP ⊕

AVAU ⊕

XHO ⊕  
⊕ X.M.

TIPOS	D1'	J3'
	E1b'	J5'
	F'	K1'
	G'b	K2a'
	J1'a	K3a'

Handwritten symbol:  $\chi_{HO} \chi_{\cdot}$  with a circled cross.

Handwritten symbol:  $\chi_{HO} \chi_{\cdot}$  with a circled cross.

Handwritten symbol:  $\chi_{HO} \chi_{\cdot}$  with a circled cross.

Handwritten symbol:  $\chi_{HO} \chi_{\cdot}$  with a circled cross.

Handwritten symbol:  $\chi_{HO} \chi_{\cdot}$  with a circled cross.

Handwritten symbol:  $\chi_{HO} \chi_{\cdot}$  with a circled cross.

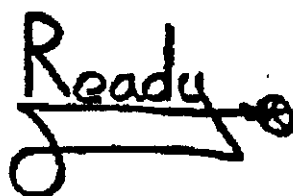
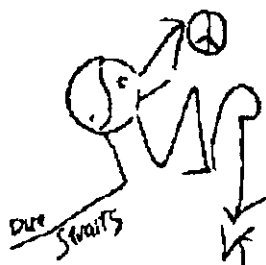
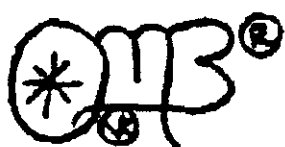
Handwritten symbol:  $\chi_{HO} \chi_{\cdot}$  with a circled cross.

Handwritten symbol:  $\chi_{HO} \chi_{\cdot}$  with a circled cross.

Handwritten symbol:  $\chi_{HO} \chi_{\cdot}$  with a circled cross.

Handwritten symbol:  $\chi_{HO} \chi_{\cdot}$  with a circled cross.

TIPOS	K3c'	L4'
	K4'	L5a'
	K5'	M2'
	K6'	N1'
	L2'	N3b'



Rikb



Rosky

Rosky

TIPOS	O1'	P3'
	O2'	R2'
	P1a'	R3'
	P1b'	R5a'
	P2'	R5b'

70⑤<sup>vk</sup> 74\*

Pangui\* ⑥

70⑤ 74\* ⑥ 74\*

⑥ P Pangui\*

⑥ R6a

S K V R P  
am → ⑥

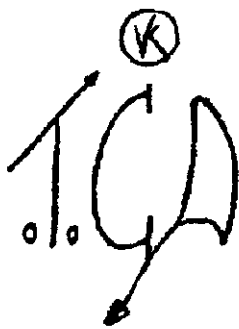
PANGUI\* ⑥

S K V R P

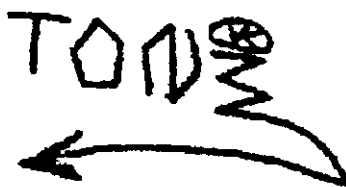
⑥ PANGUI\*

S ⑥

TIPOS	R6a'a	S4b'
	R6b'	S5c'
	R4'	S7'
	S1a'	S8'
	S1b'	SP'



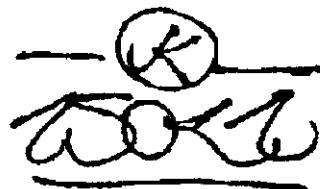
19K



TORIL →



Vihh<sup>vk</sup>



inLch<sup>(K)</sup>



TIPOS	T2'	V3'
	T3'	W2'
	T4b'	Y1'
	T5'	1x'
	V2'	2x'



## V. CONCLUSIÓN

A lo largo de esta investigación se ha podido comprobar que el graffiti de cuño americano está firmemente enraizado en el paisaje urbano madrileño, determinado en su desarrollo tanto por el tejido urbanístico como por el poblacional. Los dos distritos de Madrid que han ocupado la atención de este estudio también son partícipes de esta realidad. En ellos, una prolífica colonia de escritores surge desde el mismo momento en que irrupe esta tipología de graffiti en el municipio de Madrid, engrosándose y renovándose hasta el momento actual. De este modo, Vallecas, aunque no sea puntero en el concierto grafitero de la Comunidad de Madrid, cuenta con una actividad notable y con la presencia de algunos de los más destacados escritores de la escena nacional, así como con una continua afluencia y presencia de escritores y grupos foráneos que enriquecen la producción local. Pero, sobre todo, merece atención especial por reunir hasta la fecha multitud de muestras de cada una de las distintas fases del desarrollo grafitero durante los últimos treinta años en Madrid, que en concreto nos permiten contemplar una panorámica diacrónica del proceso de definición y asentamiento de esta particular modalidad de graffiti.

Así pues, como nota a resaltar, se nos testimonia cómo la implantación del *Hip Hop Graffiti* viene precedida por la existencia de una serie de tendencias autóctonas y la generación de formulaciones híbridas, enlazadas con los

movimientos estético-musicales precedentes o coetáneos que se desenvuelven en los años 70 y 80 en España y que en algunos casos determinados constituyen formulaciones entendidas como prolongaciones de la subcultura newyorkina, cuando la carencia de certeros referentes culturales (estéticos e ideológicos) nos advierta de su fracaso como intentos de reproducción o mimesis, sin que con ello se deje de observar que ambos procesos subculturales pueden establecer analogías en su génesis y desarrollo desde sus distintas realidades sociales y espaciales. Igualmente, hay que destacar sus vinculaciones con una precedente y coexistente actividad muralista de orden social, cultural, político y comercial y con toda una cultura de masas en la que se integra y donde convive en competición o colaboración con otros medios de comunicación y expresión.

En líneas generales, a través de este estudio local y particular se ha comprobado que el graffiti como medio no es sólo una expresión superficial o un capricho, ni siquiera un producir, sino que va más allá. Implica un actuar, una intención, una voluntad, un compromiso, una afirmación individual, siendo como es un medio creativo de expresión o comunicación ajeno a la cultura institucional y al servicio de los nuevos movimientos sociales, de los movimientos juveniles y estético-musicales. De este modo, el graffiti desde su faceta mediática, en el marco de lo ilegal o de lo improcedente, impertinente o indecoroso, no se queda sólo en lo estético, sino que, dadas sus implicaciones transgresoras, llega a abordar una ética e, incluso, una política. Lo que queda más que manifiesto en la conversión de su práctica tradicional en un subversivo proyecto alternativo de cómo se tiene que vivir lo cultural: el *Graffiti Movement*.



Este movimiento (subcultural, contracultural o cultural, según se aprecie) es fruto del devenir histórico, de factores como el desarrollo mediático y tecnológico, la globalización cultural y subcultural o la consagración del valor del individuo en nuestra sociedad. Autónomamente o en su estrecha ligazón con el movimiento *Hip Hop*, alcanza desde hace tiempo unas excelentes cotas de desarrollo y muestra una complejidad incuestionable en sus códigos estéticos y comunicativos, su organización comunitaria, su red de intercambio y su cultura material y conceptual, aun siendo acorde con su marginalidad subcultural. De este modo, el mundo del graffiti desde su comportamiento colectivo se presenta como una *communitas* normativa y un mundo *autocontenido* o una *región moral* donde cabe toda serie de actitudes: el juego, el rito, lo espiritual, la diversión, lo deportivo, el compromiso, la aventura, el idealismo, etc., hasta su concepción como forma o filosofía de vida o su implicación en una postura ideológica determinada y donde la *intencionalidad artística* se congracia con la *conducta delictiva*. Así, en este mundo concurren diferentes tendencias estéticas, aunque la referencialidad cultural del movimiento *Hip Hop* predomine. Él mismo se defiende de los mecanismos de absorción culturales, tratando de reafirmar su autonomía frente a las instituciones que restringen, reprimen u oprimen el libre juego de las capacidades creativas del hombre, su superación como persona, pero sin hacer efectiva la ruptura con la estructura, con la que establece una relación indisociable de la que depende esa marginalidad cultural que lo legitima como auténtico. Así, el mundo del graffiti no es un mundo hermético, inaccesible, aunque sí sea por necesidad y definición clandestino o semiclandestino.

Por tanto, el *Graffiti Move* ha de contemplarse como un movimiento social y cultural, de raíz vandálica, popular, descentralizado e internacional, opuesto o disidente de la cultura oficial, edificado sobre el desarrollo de la creatividad y la sensibilidad artística y que puede vincularse con movimientos sociopolíticos o estético-musicales afines a sus motivaciones básicas, individualistas, transgresivas, antiautoritarias, etc. De esta manera, el graffiti de los escritores de graffiti como arte se declara un arte democrático, de todos y para todos, que tiene en la calle y los espacios públicos el marco cultural idóneo para su desarrollo.

## APÉNDICE

### 1. Entrevistas

Por su interés, he escogido incluir íntegras cinco entrevistas sostenidas con escritores veteranos (SUSO.33, CHICO, MEGAROCK, KAMI y KOAS) que dieron sus primeros pasos en los años 80. Su enriquecedor y esclarecedor testimonio nos acerca a la realidad de este mundo desde una panorámica general, pero adentrándonos en su complejidad. Las transcripciones realizadas procuran ser lo más fieles posible.

### 1.1. Entrevista a SUSO.33 (Los Reyes del Mambo)

Esta entrevista se efectuó en las instalaciones de la Maestranza y Parque de Artillería, Cuartel de Daoiz y Velarde, sito en la Avda. Ciudad de Barcelona, el día 22 de marzo de 1996, hacia las 10,30. Nos trasladamos allí desde el punto de reunión con el fin de mostrarme una pieza realizada en una fachada -en cuya realización también participaron CHICO y SPY-, para formar parte de los escenarios de la película Pintadas, dirigida por Juan Esterlinch.

**F.F-S.-** Explicame un poco como es la movida en la ciudad de Madrid, más o menos.

**SUSO.-** Pues la ciudad de Madrid es muy diferenciada a lo que es el resto del mundo. Más que nada como tuvo como un principal promotor que fue MUELLE. El chaval éste que hacía una firma en plan logotera, con una flecha.

[Ruido de martilleo. Algunos operarios desmontan parte de los escenarios]

**F.F-S.-** ¿De Carabanchel era o...?

**SUSO.-** Era de Aluche, de Aluche [...] Era amiguete mío, que le compraba pintura [...] Pues influenció muchísimo aquí en Madrid eso. Que no vino directamente de Nueva York la imagen de graffiti. Vino a través de él y él es como si la estuviese codificando y llegó aquí a la gente de otra manera, como una especie de firma en plan *El Corte Inglés*, con una flechita. La gente empezó a hacer firmas en plan logotipos, con muchas flechas.

**F.F-S.-** Y tratando de combinar el significado de la palabra con la forma.

**SUSO.-** Sí, bastante. Porque ya ves la de MUELLE y debajo sale un muellecito. Pues aquí eso influenció muchísimo y se olvidó... no se pensaba mucho en los trenes ni en pintar murales de colores, con muñecos; sólomente lo que eran firmas así.

**F.F-S.-** Y, ¿el Hip Hop todavía no había nacido?

**SUSO.-** Aquí todavía no había llegado. Aquí llegó primero lo que eran las firmas, el graffiti. Llegó mucho antes. Luego, vino el *breakdance* y con el *break* luego vino lo que es el movimiento *Hip Hop* y dentro del movimiento *Hip Hop* lo que son los escritores del movimiento *Hip Hop*. Que aquí en Madrid ha habido una diferenciación muy grande entre los que pueden llamarse flecheros, versalistas o autóctonos -los que son en plan MUELLE- y luego están los escritores que están dentro de la movida *Hip Hop*, que son los que se encuentran como más encasillados a un tipo de cultura y de...

**F.F-S.-** Incluso, de vestir.

**SUSO.-** De todo. Es gente que se cierra bastante. [...] Pues. Bueno. En Madrid, lo que sí creo que ha sido muy bueno es que ha habido muchísima gente que ha pintado, que ha escrito su nombre en las paredes y que no tenía nada que ver con el movimiento *Hip Hop* que conocíamos -en plan música *rap*, *break*-; simplemente la gente que pintaba y ya está.

**F.F-S.-** ¿Qué crees, que hay ciertos barrios donde más destaca esto del graffiti o es en general en toda la capital?, ¿incluso, ciudades de la periferia?

[Ruido de Martilleo]

**SUSO.-** Hay ciudades de la periferia que hay más movimiento, porque hay más gente joven y también porque... Pues hay muchas razones. Por ejemplo, en la zona norte de Madrid es una zona en la que limpian todo continuamente. Siempre están pintando las fachadas de las paredes. Las están limpiando continuamente. Yo lo sé porque vivo en esa zona. Ahí, cosa que pintes cosa que le echan chupina, que es como el yeso gris, y lo tapan todo. Sin embargo, aquí en la zona sur, en Vallecas... En Vallecas no te borran nada. Te borran un par de cosillas.

**F.F-S.-** Claro, por eso te parece que no hay mucha cantidad. Pero, lo que pasa es que no se ha dejado acumular.

**SUSO.-** Por ejemplo, Vallecas no es un barrio de pelas. No es un sitio donde esté gente de dinero. Pues, no se preocupan mucho. En la zona norte, zona de Herrera Oria, Barrio del Pilar, Plaza Castilla, pues claro. Es mejor zona lo de Herrera Oria, pues habrá que esconder todo esto de muchísimas... En los pueblos de la periferia, pues sí, ya no los borran. Encima en los pueblos de la periferia te dan permisos. Yo tengo permisos del alcalde de Alcorcón para pintar, del Ayuntamiento de Coslada, que me dan allí para pintar. Sin embargo, en mi distrito no me dan.

**F.F-S.-** O sea, por parte de las Administraciones hay una conciencia distinta de lo qué es el graffiti...

**SUSO.-** Bastante.

**F.F-S.-**...como algo que pueda desprestigiar o beneficiar la imagen del espacio público.

**SUSO.-** Lo que es en Madrid [capital] no lo quieren para nada. En Madrid, para nada lo quieren.

**F.F-S.-** ¿Existe alguna relación con los partidos o no crees...?

**SUSO.-** ¿Con los partidos políticos?

**F.F-S.-** Sí, o sea los de izquierdas o...

**SUSO.-** Ah, sí. Los de izquierdas son mucho más abiertos para todo este tema. Por ejemplo... Y los de derechas pues esto no.

**F.F-S.-** No les entra en los esquemas.

**SUSO.-** No. Para nada les entra.

**F.F-S.-** Entonces, ¿qué se trabaja más...? O, ¿depende también del barrio? Supongo que trenes se harán más en el sur.

**SUSO.-** Es increíble, pero por ejemplo en las zonas donde más se pinta es donde la gente menos trenes hace. Por ejemplo, hay zonas como Alcorcón, Móstoles, Fuenlabrada que son los pueblos de la periferia que más pintan, pero, sin embargo, que nadie de ellos ha pintado un tren en su vida. Y, si han pintado, ha sido un par de ellos. A diferencia de la gente de aquí de Madrid que hemos pintado... Bueno... [risas] Gente. Hay gente -porque no me quiero yo incluir- que ha pintado cientos de trenes ya y el tren como es algo que dura una hora y pico o así, lo borran enseguida. Pues, es algo que no está. Aquí en Madrid se han hecho miles y miles de trenes.

**F.F-S.-** Lo que he visto hay ahora una actitud ahora -por lo que he hablado- de llevar siempre una cámara para tener testimonio.

**SUSO.-** Claro. Es de lo que viene, si son cosas que se van a borrar. Es lo único que te queda para recordarlo.

**F.F-S.-** ¿Existe algún escalafón, digamos, de mérito por hacer una pintada en un tren, una furgoneta, un autobús...?

**SUSO.-** Sí que existe.

**F.F-S.-** Hay más reto en...

**SUSO.-** Lo que hay mucho en graffiti es rivalidad. Mucha rivalidad y...

**F.F-S.-** Pero, ¿sana, de hacerlo lo mejor o...?

**SUSO.-** Y también rivalidad cochina.

**F.F-S.-** Se suele guarrear bastante, ¿no?

**SUSO.-** Mucho, pero muchísimo. Eso muchísima gente que sólo se dedica a firmar, a ensuciar y a guarrear con mal gusto. Ahí, lo que se valora mucho en este tema es mientras más difícil y complicado sea, pues más se valora a una persona por el trazo que ha hecho. A lo mejor su trazo artístico es malísimo, que no tiene ningún mérito, no tiene ni idea de dibujar ni gusto ni... No vale nada. Pero como su trabajo es el que has visto más veces repetidas veces en muchos sitios y en sitios más peligrosos es algo que se valora. Que es algo que puede diferenciar en gran parte el graffiti de otros tipos de pintura, si se pudiese todo como valorar artísticamente. Porque no vas a valorar el dibujo artístico de un chaval que ha tenido que pintar una cosa en cinco minutos una cosa superrápida a uno que está en su casa con un lienzo.

**F.F-S.-** Claro, tiene otros condicionantes.

**SUSO.-** Claro, muchísimo. Aparte de los medios de...

**F.F-S.-** Materiales, ¿no?

**SUSO.-** De los materiales y de si llueve, si hace frío... He tenido que pintar con 10° bajo cero. Qué no te sale la pintura de los botes, porque como van por presión, pues al hacer tan poca temperatura, no sale la pintura [...] Y también se valora a los que dibujan muy bien, muy bien. Pero, es lo que hay que hay una especie de...

**F.F-S.-** ¿De hacer figuras?

**SUSO.-** De todo en general. Aquí, más que nada son las figuras. Porque aquí es dis-tinto el movimiento de graffiti que al resto del mundo, ya lo digo. Y se valora tam-bién, porque hay como una especie de equívoco de relacionar a la gente que pinta con *sprays* en sitios, paredes con permiso y son los que se llevan el nombre de lo que es el graffiti. Pero, ellos realmente no hacen graffiti, simplemente pintan con un *spray* que es lo mismo que...

**F.F-S.-** ¿Por qué quizá en...? Sí, por el útil, simplemente por el tipo de instrumento, ya pues...

**SUSO.-** Tú ves algo hecho con un *spray* y ya lo llaman graffiti. El primero que hizo graffiti fue Tàpies, dicen. Hizo un cuadro que ponía «graffiti» y estaba hecho con...<sup>1</sup>

**F.F-S.-** ¿Se quieren hechar ese mérito los artistas oficiales, que están metidos en el arte oficial; las vanguardias oficiales?

**SUSO.-** Hay gente que sí intenta hacerlo, pero como no... Todo eso, todo lo de las vanguardias son muy como procesos mentales; pero, no parece que hayan hecho ese proceso mental. Simplemente, parece que se quieren aprovechar de la palabra. Porque, si se profundiza en el tema, él está pintando en su casa un cuadro, un lienzo y está utilizando un *spray*; eso no es graffiti. Está utilizando un *spray* como podría utilizar óleo, como podría utilizar acuarela, como podría utilizar la técnica que quisiera que eso no es graffiti. Graffiti es algo ilegal que está...

**F.F-S.-** ¿No solamente le, digamos, incumben unas normas plásticas, sino también unas normas... Meterse lo que es, digamos... cuestionar algunas normas sociales, como la propiedad o cuestiones de éstas, o... o no las cuestiona sino que transgrede?

**SUSO.-** No es que sólo sean plásticas, es que las condiciones plásticas que peculiarizan al graffiti son... Pero, lo que es más importante y lo que le da toda la fuerza es eso que es algo que es algo que es ilegal, está en la calle.

**F.F-S.-** O sea, que te pueden poner una multa, que te pueden arrestar.

**SUSO.-** Claro. Eso es lo que conlleva. Porque un trabajo realizado por una persona una noche, inmenso, grandísimo, que ha tenido que hacerlo deprisa, escondiéndose de la policía, pues es muy distinto a una persona que está dos semanas

---

<sup>1</sup> Véase la nota 65, parte I, p. 93.

pintando un muro con permiso. Es que no tiene nada que ver. Es que es algo que hay que dejar muy claro que no tiene nada que ver. Y hay mucha gente que se aprovecha de la palabra graffiti. En Madrid hay muralistas, en Barcelona hay muchísimos muralistas también, que se están aprovechando de esto. Hay gente que pinta con *spray*, aprovecha también la imagen y la estética del graffiti que está ya como muy peculiarizada y muy relacionada con el tema del cómic y letras, muchos trazos y todo muy cerrado. Y se aprovechan de ello, simplemente sabiendo pintar, con permisos y no están haciendo graffiti. Están haciendo un mural que podían haber hecho con pintura acrílica, que podían haber hecho un arco iris... que podían hacer lo que quisieran. Pero eso no es graffiti. Graffiti puedes hacerlo con lo que sea. Te puedes bombardear toda una ciudad sin usar *spray* con una tiza como aquí ha pasado. De hecho la persona que más tenía bombardeado Nueva York, por lo visto, era una mujer que rascaba..., rayaba todo lo que pillaba y ponía «Prey» y «Reza»<sup>2</sup>. Y no está utilizando *spray*.

**F.F-S.-** ¿Los pioneros quiénes fueron aquí en Madrid? ¿MUELLE y alguno más así?

**SUSO.-** Aquí en Madrid, lo que es en el tema flechero fue MUELLE y le siguió toda una gente. Pero, a la vez que él, surgió otra gente que no buscaba lo que era su nombre, que viese la gente su nombre, buscaba como una especie de reconocimiento de su trabajo; que, a la vez que estaba pintando ilegal, que vieses que tenía también un valor artístico.

**F.F-S.-** Una calidad ahí. [Ruido de martilleo]

**SUSO.-** Porque, por ejemplo, MUELLE no. Hacía su firma, la ponía más gordas, un poco de colores. El mismo decía que no sabía dibujar ni diseñar. Simplemente la engordó un poco cuando ya firmaba mucha gente. La hacía más grande para destacar y ya, pues, ya lo dejó. [...] Pues, a la par que él, surgió otra gente que estaba, ya empezaba hacer fondos, muñecos, letras, como podían ser FAZE, un chaval de Alcorcón, que sigue pintando; los QSC que era un grupo que sí tenía que ver mucho con el movimiento *Hip Hop*; los SSB. Eran grupos, más que nada gente que no tenía que ver nada con el tema de las flechitas.

**F.F-S.-** Otra variante, otra cosa.

**SUSO.-** Sí. Pero que, ya a la par. Lo que pasa que como no era, no lo hacían en sitios que lo viese toda la gente, lo hacían para ellos mismos. O sea pintarse sus trenes, sus paredes, moverse las fotos. Es... Todo graffiti, pero hay variantes. Yo me incluyo también en esos que comenzaron a la par que MUELLE, pero no en el tema flechero. Unos años después.

**F.F-S.-** ¿Existe una relación o no suele haber, o sea, los escritores suelen tener una formación artística a través de academias, escuelas...?

**SUSO.-** No, nada. Nadie. Muy pocos, pero poquísimos. Yo soy uno de los pocos, pero normalmente nadie. Lo que sí tienen son los muralistas, pero los escritores de graffiti, los más auténticos, no. Pero para nada. Es gente que no. Se dedica simplemente de lleno a esto y deja todo lo demás. Viven para

---

<sup>2</sup> La historia a la que hace referencia de modo distorsionado esta recogida en Castleman 1987: 86-87. Véase la nota 77, parte III, p. 440.



graffiti. Viven para conseguir la pintura, poder comer, poder pintar.

**F.F-S.-** ¿De dónde sacan la inspiración para los temas, o sea de la tele, del cine, los dibujos animados, por ejemplo?

**SUSO.-** De cualquier lado. Mucho, mucho del cómic, de lo que es la imagen del cómic. Pero, lo que te condiciona mucho es la técnica y el material que tienes que es el aerosol. Y, condicionándote a ello, sacas algo de lo que puedes sacar partido de eso, que es más que nada trazos, líneas. Y el cómic se asemeja mucho a lo que puedes conseguir con un spray, en plan rápido [...] Y, lo que ahora hay mucho son fanzines y revistas que ahí ya la gente copia mucho. La gente copia bastante, muchísimo. Por que al fin y al cabo tampoco le da mucha importancia lo que es al ser original o no. Lo que quieren es mucha cantidad y en sitios difíciles. Lo que es la gente que busca eso. Luego, los que están, los muralistas buscan tener, sacar cosas originales, intentar crear su propio estilo, que dicen. Pero vamos, esos son los menos. Los que están más apartados del tema de los muralistas.

**F.F-S.-** ¿Conoces así gente de Vallecas?, ¿grupos o gente que pinte allí actualmente?

**SUSO.-** Sí, los chavales éstos: MAX 501 [de Aluche], TRASE [de Aluche], el ERSI [de Vallecas] que eran los que antes eran los que más caña metían de Vallecas. Los que ahora actualmente pintan no tengo conocimiento.

**F.F-S.-** ¿Existen estilos locales?

**SUSO.-** Sí, pero más que locales suele ser por países o por ciudades. Antes estaba muy marcado el estilo de Barcelona, muy marcado el estilo de Madrid, muy marcado el estilo de Nueva York, el estilo de París, el estilo de Suecia. Pero, con el tema aquí ahora de tantos fanzines, que llega uno aquí y allí, se mezcla todo.

**F.F-S.-** Y, ¿estilos no locales, por cuestión de formas?

**SUSO.-** Sí, hay diferentes estilos. Hay ya estilos como marcados, establecidos a los que parece que la gente quiere ceñirse porque la gente es muy cerrada en este tema. Claro que sí. Luego también, hay los grupos de gente que se reúne para pintar. Pues van creando su estilo, entre unos y otros se van apoyando, van cambiando ideas e impresiones y van creando su estilo. Pero es difícil llegar a eso. Es la gente que lleva ya muchos años y ya puede... Aparte de pintar son como personas... Es interesante.

**F.F-S.-** O sea, que hace falta mucha experiencia también.

**SUSO.-** Sí.

**F.F-S.-** La experiencia lo es todo básicamente, claro, porque al no tener una escuela.

**SUSO.-** Es que la gente que sabe realmente pintar dice «yo sabiendo pintar por qué me voy a ir por ahí haciendo eso, voy a aprovecharme y voy a hacer lo mío». Lo ven como perder el tiempo. Sin embargo, parece que es la gente que no sabe pintar la que más se dedica a esto y la gente que pinta y se dedica a esto son claramente los que más destacan. Lo que se valora

mucho, lo que es en todo el mundo, son los escritores que llaman completos, que son los que igual que te pintan un tren, te bombardean, igual que hacen todo eso te hacen unos murales impresionantes. Qué la gente se vuelve loca: «¿Cómo este tío que hace un mural que es la leche de grande, de coloridos, un dibujo artístico buenísimo, se puede ir por la noche a pintarse un tren? Con lo que vale, ¿cómo va a perder su tiempo y a arriesgarse tanto en pintarse un tren?» Pero eso aquí hay muy pocos, muy pocos que hagan eso, muy pocos y son los que están, vamos, estamos muy valorados aquí y eso.

**F.F-S.-** Y, ¿crees que habría algún modo de solucionar la incomprensión social o conviene que haya esa incomprensión social para que no pierda esencia?

**SUSO.-** No conviene que haya comprensión social, porque no nos van a comprender. Ni la gente que pinta lo comprende. Si te pones a pensarlo, pues, te amargas y no sigues pintando.

**F.F-S.-** Tampoco convendría que se llegase a un cuerpo teórico ni nada, porque sería matarlo, lo espontáneo.

**SUSO.-** Claro. Esto es algo que si lo piensa alguien que realmente que lo hace, pues no encuentra el porqué hace todo esto; se amarga y lo deja. ¡Es verdad!

**F.F-S.-** Y, ¿qué has trabajado?, ¿solamente en muro?, ¿otras cosas?

**SUSO.-** Yo he trabajado sobre toda superficie posible. He sido el que más cantidad ha tenido de todo [...] Es verdad. Aquí en Madrid he sido el que más murales tiene, el que más de "éstos" [trenes] también tiene.

**F.F-S.-** Modestamente.

**SUSO.-** ¡No!, te puedo enseñar fotos. Es que ya me tocan las narices la gente con las tonterías que dice. Tengo fotos que lo dice todo.

**F.F-S.-** O sea, no sólo la foto es un recordatorio sino también una prueba.

**SUSO.-** Claro. Como hay mucha rivalidad y mucho fanfarroneo. Todo el mundo te va a decir que es el mejor, que es muy bueno. Ya lo verás cuando...

**F.F-S.-** Eso en todas partes.

**SUSO.-** No, pero en esto más aún. Yo te lo estoy diciendo, pero la gente te lo va a seguir diciendo. Te va a decir todo el mundo que... Que son unos listos.

**F.F-S.-** Y, ¿a ti te pide algo la pared a la hora de pintar algo, de llevar un motivo?

**SUSO.-** A mí, pues sí, porque yo soy un poco más idiota para estas cosas, como más sensible. Pero normalmente la gente que pinta es muy fría y no. Va, pone su nombre en grande y ya está. [...] Esto [la pieza del decorado] estaba pedido ya. Esto es lo que querían.

**F.F-S.-** ¿Querían esta imagen?

**SUSO.-** Esto, sí. Les hice uno bocetos muy trabajados.

**F.F-S.-** Y ellos eligieron el boceto que más les convenía...

**SUSO.-** Sí, es que para esto querían a alguien que fuese reconocido en este mundo, el mundo del graffiti...

**F.F-S.-** ¿Pusieron condiciones?

**SUSO.-** No, les hice unos bocetos en los que querían que apareciese algo con lo que me identificase. Querían que lo hiciese alguien que fuera un poco representante del tema éste del graffiti en Madrid.

**F.F-S.-** ¿Qué película era?

**SUSO.-** La película se llamaba Pintadas.

**F.F-S.-** ¿Sabes el director cuál es?

**SUSO.-** No. Sé que es de Almafilms y que sale Emma Suárez de protagonista.

**F.F-S.-** ¿Usáis mucho el paisaje urbano?

**SUSO.-** No, esto es porque es lo típico. Lo típico es meter una ciudad y ya es graffiti. Y ya parece que es una pintada.

**F.F-S.-** Tipo rascacielos.

**SUSO.-** Claro. Eso es como muy típico, lo que estamos viendo ahí.

**F.F-S.-** Y luego, ¿qué otros temas así menos típicos?, no sé, ¿temática sexual o...?

**SUSO.-** La gente que pinta suele ser muy machista.

**F.F-S.-** Pero, ¿hay escritoras?

**SUSO.-** Sí, pero poquísimas. Muy pocas. En comparación de lo que hay habrá como un 1% o así [...]

**F.F-S.-** Lo político no se trata.

**SUSO.-** No, porque la mayoría de la gente que pinta, que escribe graffiti, no conoce tampoco mucho el tema. Hombre, algo sí que saben, que no quieren pues...

**F.F-S.-** Unos principios básicos, ¿no?

**SUSO.-** Es gente muy anárquica [ácrata], pero no anárquica que ellos hayan llegado evolucionando a un pensamiento anárquico, sino que tampoco tienen mucho conocimiento de las cosas. Yo es que si te pongo a hablar de esto profundamente, me vas a decir pero cómo que pintas y piensas así de toda la gente que pinta. [...] [silencio] ¿Qué más quieres que te cuente? [silencio] Pues eso lo veo muy importante: la diferenciación entre lo que es un escritor, bombardero, un pintatrenes, un muralista y un escritor completo.

**F.F-S.-** ¿Hay escalafones?

**SUSO.-** Sí. Está el muralista, hace murales y no se arriesga, pero que lo han encasillado y lo quieren encauzar en la palabra graffiti. Pero, si tiene permiso, eso no es graffiti, vamos. Luego está el pintatrenes, el que sólo se dedica a pintar trenes. Que eso se supone es lo auténtico, pero artísticamente aquí la gente que hace trenes no tiene mucha calidad.

**F.F-S.-** Por cuestión de la rapidez.

**SUSO.-** De lo que se trata es eso: trenes, trenes, trenes. Lo que sea bueno o malo es otra cosa. Eso es lo que tú has dicho: el reto.

**F.F-S.-** Es como lo del AVE que he visto en un fanzine.

**SUSO.-** Sí. Pero ya está tocado por mucha gente el AVE.

**F.F-S.-** ¿Ahora qué queda?, ¿el Columbia? [risas]

**SUSO.-** Aquí en Europa todos los trenes de alta velocidad están tocados. El de París también están tocados.

**F.F-S.-** ¿Por qué?, ¿por la cosa de la velocidad, de ir a una ciudad enseguida y que lo vean?

**SUSO.-** Cuando empezó, sí. Ahora mucha gente que lo hace porque lo hacen sus amigos, porque es una rivalidad, bueno rivalidad, que es un mérito que dicen, ¡hala!

**F.F-S.-** Luego, para igualarte con otro. Si lo ha hecho él, yo me igualo con él.

**SUSO.-** Sí. Pero no creo que la gente tenga los principios para pintar que pudo tener mucha gente cuando comenzó. Si empiezas porque han empezao tus amiguetes.

**F.F-S.-** ¿El toy qué es?

**SUSO.-** Es una palabra que utilizan para el que empieza o para el que lleva muchos años y no evoluciona también. De esos hay muchos.

**F.F-S.-** Y, ¿el rey?

**SUSO.-** El rey, como la palabra indica, es como si fuese el mejor.

**F.F-S.-** ¿El que hace piezas maestras?

**SUSO.-** Masterpiece. El que... No, más que obras maestras, el que más se deja ver y al igual que se deja ver pues hace cosas buenas. Porque hay gente que se deja ver pero no hace cosas buenas. Entonces, llaman lo que es el rey de la línea, el rey del barrio tal, el rey de... Porque es el que más deja ver, pero artísticamente no pertenece mucho la palabra. El rey es más que nada de firmar y de cantidad. Luego que alguien sea muy bueno. Pero el rey más que nada es cantidad, mucha cantidad.

## 1.2. Entrevista a CHICO (CZB)

Se sostuvo en el Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Vallecas), el día 24 de marzo de 1996, hacia las 10,00 h. Unos días antes habíamos quedado citados allí para proceder a la entrevista. Cuando llegué se encontraba dando los últimos retoques a una figura. Tras saludarnos, comencé a grabar lo que hablábamos. El día amenazaba lluvia, el cielo estaba encapotado.

**CHICO.-** Tú no te de corte. Pregunta lo que quieras.

**F.F-S.-** Entonces, ¿cómo os planteasteis la cuestión ésta [pintar entre varios escritores el recinto]?, ¿os juntasteis, os dijeron «tenéis una pared aquí libre, es maravillosa y eso»?

**CHICO.-** Normalmente pintamos en Pacífico, pero como lo están tirando. Pues el MEGAROCK, que vive por esta zona dijo «*pues hay un parque aquí que lleva seis o siete años que no pinta nadie y que está bastante bien*». Y nada, simplemente aprovecharlo, ¿sabes?

**F.F-S.-** ¿Lo proyectasteis en conjunto, más o menos, lo que íbais a hacer?

**CHICO.-** Sí, o sea la idea era hacernos cada uno nuestro nombre, pero meterle un fondo parecido. En plan de meterle cuadraditos, ¿sabes? Está todo encajado. Aunque ahora están los muñecos así, pero en cuanto se pongan más letras... Pues mira ese que está así como marginado también tiene el fondo como esto, ¿sabes? Pero, claro, poco a poco se va haciendo.

**F.F-S.-** ¿Cuántas jornadas de trabajo lleva esto?, ¿qué empezasteis el sábado, el domingo pasado...?

**CHICO.-** Pues, ¿el día que te vimos a ti cuándo fue?

**F.F-S.-** El domingo [17 de marzo].

**CHICO.-** El domingo pasado y ya está. Y nos lo podíamos haber hecho en un día, ¿sabes? O sea, en un día, si venimos todos...

**F.F-S.-** O sea, te cunde...

**CHICO.-** Sí, en cuatro horas, depende del trabajo...

**F.F-S.-** Supongo también depende de la experiencia, si te sabes organizar más o menos, por dónde empezar...

**CHICO.-** Sí, porque ya llevamos... Por lo menos llevo ya diez años o nueve años. Nueve o diez años, ¿sabes? Claro, pues ya el bote ya lo considero una técnica más. O sea, es como un *hobby* y una técnica más igual que en Ilustración...

**F.F-S.-** O sea, te diviertes pintando.

**CHICO.-** Sí. Yo no lo veo ahí como una forma de vida. Lo típico, los *rappers*, la gente...

**F.F-S.-** Que viven para eso y nada más.

**CHICO.-** Sí, sí. Yo simplemente es un entretenimiento. Yo qué sé. Igual que sales de copas por ahí con los amigos, pues esto lo mismo, pero en vez de irte de copas sales con tus amigos igual, pero a pintar. O sea que se hacen las dos cosas. O sea hay tiempo para todo.

**F.F-S.-** Y, ¿qué personajillos pueblan la iconografía? Estos bichejos, estos muñecos, ¿qué son?

**CHICO.-** Normalmente... No sé. Suelen ser cosas de cómic, pero...

**F.F-S.-** ¿Sólo caricatura o también hemos visto que hay realismo?

**CHICO.-** Sí, sí, hay realismo y eso, pero eso es ya muros con permiso y todo muy hablado, muy... Pero, normalmente son cosas así, muñecos simpáticos, ¿sabes? Meter muñecos en las letras que tengan gestos y rasgos simpáticos, que queda mucho más bonito. Eso es lo que se busca normalmente.

**F.F-S.-** Bueno, simpático o un poquito también... [señalando la pieza de SHÖCKER]

**CHICO.-** Bueno sí, eso. [risas] Es un poco más tétrico. Pero yo eso siempre. Siempre verás muñequitos así con gestos y cosas graciosas. O sea, y es eso: realismo o se copia de un cómic o directamente pues le metes el estilo. O sea, lo... Porque eso [señala la figura de la pieza de JOSH] no está copiado de ningún lado. Eso, mi forma de dibujar es así, en plan de pared.

**F.F-S.-** ¿Tiene algo que ver con las zanahorias?

**CHICO.-** Sí. Es que el chaval que pintó eso es de Ibiza y ha venido este año aquí y le hacía mucha ilusión. «Venga vamos a pintar no sé qué, no sé cuántos», y me dijo «pues hazte una zanahoria<sup>3</sup>». Pues, toma... Dijo: «hazte algo tropical, algo no sé qué». Al principio era una palmera, pero dijo: «venga, nada de palmera». «No, no, no», dijo, «se queda como una zanahoria».

**F.F-S.-** Sí, queda bastante simpático.

---

<sup>3</sup> CHICO me sigue la corriente, ya que en verdad se trata de una palmera (f. 214). Posiblemente, procura no ponerme en evidencia ante mi fallo o simplemente se está guasendo de mí. Igualmente, puede haberse sentido ofendido por el equívoco, ya que cuestiono su habilidad de representación (¡empezamos bien!).

**CHICO.-** Porque la palmera es algo más finito y eso era muy difícil meterle ojos y boca y que quedara ahí, ¿sabes?

**F.F-S.-** Y así de estilos, ¿cómo lo calificaríamos?

**CHICO.-** Pues mira ese se ha hecho un lío. Que hasta él no sabía por dónde tirar. [señalando la pieza de SORE.03]

**F.F-S.-** A mí me recuerda algo chino o así.

**CHICO.-** Sí, o sea ese se ha complicado muchísimo. Ha empezado a meter formas y yo qué sé. Luego este es el legible, porque se entiende. Ese le entiendes, ¿no?

**F.F-S.-** Sí, sí.

**CHICO.-** O sea, ése es el legible. Luego, ése psi, psia. Ése también se entiende. Pone JOSH. Luego, esos son más complicados.

[Traslado por la lluvia al abrigo de los balcones de un bloque de pisos próximo]

[...]

**F.F-S.-** Entonces, ¿éstos que habéis pintado aquí son sin permisos también?

**CHICO.-** En teoría sí.

**F.F-S.-** Esto parece como si fuera tierra de nadie.

**CHICO.-** No son muros que... Esto depende de los vecinos. Si aquí los vecinos se ponen impertinentes.

**F.F-S.-** Si hacen la vista gorda.

**CHICO.-** Lllaman a la policía y la policía depende cómo les pilles también. Lo que pasa que normalmente dirán *«antes de estar así, así, todo mierdero, tan sucio así, que está muy asqueroso...»*; pues no hemos tenido quejas de nadie. Ni hemos pedido permisos ni nada. Normalmente nunca se pide permiso. Si es con permiso, suele ser pagao, ¿sabes? En plan de...

**F.F-S.-** Claro, sacar un extra ahí, ¿no?

**CHICO.-** Claro, de decir *«hala, venga, te pintamos todo esto...»*  
[...]

**CHICO.-** Normalmente [...] el graffiti casi siempre es echarle un morro a la vida que no veas. Yo creo que consiste en eso en echarle bastante riesgo.

**F.F-S.-** Le da emoción también.

**CHICO.-** Yo el sitio más tranquilo que he pintado es éste, porque normalmente voy solo y...

**F.F-S.-** No pasa mucha gente, entonces pocos curiosos tenéis que se os paren.

**CHICO.-** No, la verdad es que nos da igual. O sea, a mí la gente que mire, que va o que nos pregunte o eso, da igual.

**F.F-S.-** Que te venga con la grabadora y esas historias...  
[risas]

**CHICO.-** Qué va, qué va. No, a lo mejor si fuéramos más pequeños, lo típico. Yo creo que cuando eres más pequeño te da como más vergüenza, porque no sabes pintar muy bien y «huy, ¿qué pensarán?, ¿me critican?» Pero ahora mismo, realmente no.

**F.F-S.-** ¿Cuántos escritores os habéis juntado?

**CHICO.-** Pues mira, uno, dos, tres, cuatro... Seis, hay seis, siete. Todavía tienen que venir otros dos chavales. Unos ocho. Y en plan de panda de amigos. De amigos, ¿sabes?

**F.F-S.-** Y, ¿os habéis juntado de fuera de Madrid también?

**CHICO.-** Sí. El chaval de Ibiza. Hay gente de Getafe. No, de Leganés. Y los demás son de por aquí, menos yo que soy de Aluche.

**F.F-S.-** ¿Qué gente conoces así de aquí de Vallecas?

**CHICO.-** Pues, a los chavales estos. Al TRASE, al MEGAROCK, al SUPERGOLZ, que son los que llevan aquí pintando muchos años. Pero lo dejaron; novias. Las novias para eso del graffiti es muy malo. O te la haces grafitera, que no hay muchas, o las normales como que no les gusta. Esto son horas extraescolares y extranoviales también.

**F.F-S.-** ¿Esto qué funciona mucho individual o en grupos?

**CHICO.-** A mí siempre me mola pintar solo. O sea, porque donde pinto es en sitios muy, muy, muy cantosos, donde tienes muchas posibilidades de que te pillen y eso luego a la hora de...

**F.F-S.-** Va cantando mucho.

**CHICO.-** Claro, y la gente lo valora más: hacer una cosa bien hecha y además en un sitio que en teoría es muy difícil pintar. Porque te pueden cazar enseguida, a pintar en sitios así que, bueno, lo puedes hacer en días. Si no tienes botes, pues ya vendrás, ¿sabes? [...]

**F.F-S.-** Cuando vine, eso, con los chicos estos [los ZSL], el otro día, el domingo, me comentaron eso «mira que tranquilos éstos con los frascos por el suelo y todo». Decían eso, que había que llevar la mochila encima...

**CHICO.-** Sí, sí, sí, sí.

**F.F-S.-** ...por si tenías que salir pitando.

**CHICO.-** Normalmente, yo siempre que he pintao es así. Y nunca me han pillao afortunadamente. Yo creo que uno de los pocos. Yo, SUSO -el del otro día- igual<sup>4</sup>. Yo creo que somos privilegiados con todos los años que llevamos y mira que hacemos en sitios peligrosos.

**F.F-S.-** Y, tenéis ya cantidad hechos. ¿no?

---

<sup>4</sup> CHICO conocía de mi entrevista con SUSO, fue testigo de mi encuentro con él.



**CHICO.-** Sí, sí, sí. O sea tenemos ya muchísimo. Y es eso [...] Tú pregunta lo que quieras.

**F.F-S.-** Es que siendo domingo por la mañana [andaba algo perdido por el madrugón].

**CHICO.-** Va da igual. Yo no he dormido todavía. Nos hemos ido toda la noche de fiesta y he venido a continuarla aquí, desde ayer desde las ocho de la tarde.

**F.F-S.-** Lo que he visto es... ¿Los escritores qué se mueven siempre por las mismas zonas?, porque he visto repetidas muchas veces las firmas.

**CHICO.-** No, claro. Es que depende. Porque ellos como viven por aquí, sí. Pero yo, al revés. Yo tengo por todos lados. Yo todo lo contrario, me gusta tener una en todos los sitios. O sea, irme a cualquier sitio que no sea Madrid y normalmente en carreteras, que se lo coman los coches. En sitios muy cantosos que no va nadie. Que realmente es lo que mola.

**F.F-S.-** Y causar efecto sorpresa. «Oye, mira quién ha estado aquí».

**CHICO.-** Sí y, además, ya la gente en el fondo esperan, esperan, saben que va aparecer la firma ahí, ¿sabes? Es que claro, depende el que pinta. Mi estilo es eso pintar en sitios muy, muy cantosos y hacérmelas muy grandes y en sitios que no pintaría nadie, ¿sabes? Que estás un poco... Te gusta el riesgo y pintas ahí. Pero, normalmente, la gente que pinta no lo hace y eso mola, ¿sabes? Yo tengo en Móstoles, en Alcorcón, en Toledo, en todos los laos, ¿sabes? En sitios... Y los chavales estos siempre lo hacen en el barrio. En el barrio y en sitios muy tranquilos, donde no tengan problema y es que eso aburre. Te lo juro, aburre. En plan de pasar el tiempo, dices «mira, he quedao con los amigos y eso», «vamos a pasar un día».

**F.F-S.-** Pero que te quita el aliciente.

**CHICO.-** Pero, te aburre, ¿sabes?... O sea, es como... Es que no tiene nada especial, ¿sabes? Es pintar y mira que bonito queda. Pero no tiene mérito ninguno [...] Tú tranquilo. Sí, tú pregunta todo lo que quieras [...] ¿Qué es el graffiti? Pues, una forma de exhibirse, ¿sabes? De exhibirse...

**F.F-S.-** Ya entramos en las definiciones. ¿Es un exhibicionismo?

**CHICO.-** Sí, yo creo que es totalmente narcisis...

**F.F-S.-** Pero, ¿se hace a escondidas? ¿Cómo, cómo...?, ¿es un exhibicionismo quizá de la obra más que del artista?

**CHICO.-** Claro. Es que claro, el artista tiene que ser anónimo, porque es que si no. O sea, es que es muy peligroso. Nunca puedes dar la cara en esto.

**F.F-S.-** ¿También es por eso a veces que no se pueda leer el nombre?

**CHICO.-** No, no tiene nada que ver. Eso depende... Es que claro, el nombre. La gente que va a pie no lo entiende, la gente normal. En el mundo este todo el mundo se entiende a todo el mundo. O sea, es una jerga. Una jerga que los que estamos metidos lo entendemos. Ya pueden ser muy complicados y las

letras y eso, pero normalmente nosotros la entendemos. Pero ya la gente de afuera, o sea, los que estáis ajeno a esto, no. Os cuesta mucho.

**F.F-S.-** Sí, sí.

**CHICO.-** Porque veis ahí colores y nada y ya está. No veis más. Son colores y ya no os digan más.

**F.F-S.-** ¿Qué predomina sobre todo el inglés o no, o con formas así parecido al inglés?

**CHICO.-** No, qué va. No tiene nada que ver. Son nombres fáciles, ¿sabes?

**F.F-S.-** ¿Monosílabos, una cosa así?

**CHICO.-** Sí, sí. En plan corto, para gastar pocos botes, y sonoros, que se quede el nombre. Sí, son cortos. No tiene nada que ver, puede ser inglés, español, el apellido. Mucha gente mete todo, ¿sabes? Depende.

**F.F-S.-** Entonces, ¿cuánto tiempo llevas trabajando en esto?

**CHICO.-** Diez años, diez, nueve años y ya a partir del cuarto año ya como ya, ¿sabes? Al principio es lo típico, trastear y manchar. O sea, todo el mundo...

**F.F-S.-** O sea, el contacto con la materia, digamos.

**CHICO.-** Sí, sí. Esto es como todo el mundo. Nadie nace... Para pintar una pared así nadie nace con los dotes. Hay que manchar mucho, estropear muchas fachadas y... y estropear todo. Te cargas todo, lo que pillas. Firmas en todos los sitios. Pero, luego ya pasa esa etapa y ya realmente cuando le coges el truquillo. O sea, es que es una técnica más. Cuando ya sabes dominarla, ya, también la da. Cuando ya eres mayor ya dices «vaya tontería».

**F.F-S.-** Sí. Parece una cosa de críos.

**CHICO.-** O sea, ya vas a hacer simplemente tu pieza y ya está. Y ya no eso de que cuando eres pequeño pintas, pues fíjate. Todo lo que se pueda pintar lo pintas y pintas por todos los lados.

**F.F-S.-** Y, ¿has participado así en certámenes de estos oficiales que han hecho?

**CHICO.-** Sí, un mogollón. Bastantes.

**F.F-S.-** Y, ¿qué opinas?

**CHICO.-** Que hay mucho enchufe. Siempre va por enchufe.

**F.F-S.-** Ah, ¿se otorgan premios y esto?

**CHICO.-** No, no. Me refiero a la hora de llamarse para los sitios. Es todo enchufe, ¿sabes? Tienes un amigo por ahí.

**F.F-S.-** ¿No miran la calidad?

**CHICO.-** No, no. Normalmente es el grupillo de amigos. Sí, hombre, se tiene calidad, pero hay mucha gente. Siempre, siempre los mismos, siempre, siempre, sea donde sea. Madrid,

no, fuera de Madrid. A cualquier sitio de España siempre vamos los mismos. O sea que no...

**F.F-S.-** Y, ¿has participado en exposiciones de galerías?

**CHICO.-** Sí.

**F.F-S.-** ¿Cuáles?

**CHICO.-** En una. En la única que hubo aquí, en la *Galería D*<sup>5</sup>.

**F.F-S.-** ¿En el Callejón de San Ginés?

**CHICO.-** Sí, esa.

**F.F-S.-** ¿Cómo lo montaron eso?, ¿habían muros o...?

**CHICO.-** No. Era de un particular que abajo... ¿Has ido alguna vez?

**F.F-S.-** Sí, es como un sótano.

**CHICO.-** Pues, ese hombre [José Antonio Campos] se dedica a exponer. O sea, coge a gente, se informa y los expone ahí y lo típico: se queda con un tanto por ciento. Entonces le... No sé cómo le surgiría la idea y eso. Y realmente igual que se nos logró localizar, nos puede localizar cualquiera, que somos localizables.

**F.F-S.-** Sí, pero luego hay otra gente que se mueve más secreto, ¿no?

**CHICO.-** No, que todos nos movemos...

**F.F-S.-** Ah, que siempre sois...

**CHICO.-** Sí, pero que a la hora de buscarnos nos encuentran. Lo que pasa, claro, que no es lo mismo pintar en sitios cantosos, en muros así, que llegues, por ejemplo, y pintes en el Oso y el Madroño<sup>6</sup> o te cargues cosas así. Entonces es que te encuentran en dos días. O sea, que si... Que la policía te quiere pillar...

**F.F-S.-** Si buscan, encuentran. Que si quieren...

**CHICO.-** Sí, eso está clarísimo. Y lo de la *Galería D* esa...

**F.F-S.-** He encontrado a veces mucho conflicto entre los artistas oficiales...

**CHICO.-** Sí, buah.

**F.F-S.-** ...no tanto, tanto en la cuestión de no considerar arte al graffiti, no sé por qué razón: cuestión de elitismo, no sé qué cuestiones.

---

<sup>5</sup> Graffiti urbano, *Galería D*, Madrid, noviembre de 1992-enero de 1993.

<sup>6</sup> Puede haberle venido a la cabeza la famosa pintada de MUELLE en dicho monumento, realizada en 1987, y su consiguiente enjuiciamiento (Cabezas 5-7-1995: 6). Véase nota 32, parte II, pp. 151-152.

**CHICO.-** Sí, es como todo. Aquí el que pinta bien es graffiti. El que empieza, todo es una cagada -yo pienso así-. Yo voy a lo mío y realmente los que empiezan, pues viva, viva ellos. Hemos empezado todos así. Pero en esto hay mucha tontería. Es que lo que te he dicho, para mí es un *hobby*. Estudio Ilustración, siempre me gusta pintar con *spray* y pinto cuadros con *spray* y eso y luego mira, si puedo pintar en las paredes, también. Pero ni mi vida es el graffiti ni pegaría por el graffiti. Realmente hay gente, hay bandas y cosas que es que... Y son sus territorios. Tú imagínate que nosotros fuéramos radicales y en Vallecas sólo pudiéramos pintar nosotros. Si nosotros pensáramos así. Y el que pintara aquí, hala, le partiríamos la cara. Y hay mucha gente así.

**F.F-S.-** O sea, con esta investigación podría yo jugarle el cuello. [risas]

**CHICO.-** Hombre, no, no. Porque tú llegas, preguntas, «no». Pues mira, te dicen «no, tío», te quedas todo cortado y dices «joder, vaya tiempos». En esto hay mucho chungo. Es lo típico. Hay mucha gente que se tiene un subido y... Yo qué sé, qué se creen. Pues eso, que hay mucha tontería.

**F.F-S.-** Y un fuerte sentido de la propiedad. Cada uno lo suyo.

**CHICO.-** Sí, sí. Aquí hay mucho tonto. En este mundo hay mucho tonto. Normalmente suele pasar en Alcorcón y Móstoles. En los extrarradios de Madrid es donde ven muchas películas, como digo yo. Se creen que están en Nueva York, en sitios así, en ghettos, ¿sabes? Se consideran ghettos.

**F.F-S.-** Como si fuera el Bronx, Brooklyn, algo así.

**CHICO.-** Sí, sí, sí. Porque están fuera de Madrid. Y si tú te vas a pintar allí o eres amigo, colega o lo que sea. Pero tú pintas ahí y te lo quitan. O sea, te lo tachan directamente y, si te pillan, o te cascan o te quitan los botes. O sea, son tonte-rías. Hay de todo. Eso es con quién te topes.

**F.F-S.-** Estaba la cuestión también -hablando así de los artistas-, estaban por ejemplo los escultores que se encuentran con que les pintan también los monumentos.

**CHICO.-** Eso es lo que te decía. Nosotros. Eso normalmente es el bombardeo de los niños pequeños. Cuando eres pequeño no piensas y te da igual, ¿sabes? Y, si pintas un monumento sabes que haces daño y lo va a ver más gente y van a decir «mira este desgraciado que ha pintado aquí». Pero ya se fijan en la firma, ¿sabes? Cuando empiezas en esto eres un inconsciente y hasta que no te meten el primer susto, ¿sabes? Que te metan un susto de agarrarte y... También depende mucho de las familias.

**F.F-S.-** ¿Qué penas tiene esto del graffiti?, ¿qué suele ponerse, multas...?

**CHICO.-** ¡Estos, estos [la policía] son la pega! Mira.

[Se acerca lentamente un coche-patrulla de la Policía Nacional de ronda. Se para a nuestro lado, mientras charlamos]

**CHICO.-** No, es que normalmente multa. Multa que te crío. Y al que pillan, pues...

**F.F-S.-** ¿Te pueden confiscar el material o no?

**CHICO.-** Sí, eso claramente te quitan todo y, hala, multa y juicio. Tienes un juicio. Y la multa, pues depende... Entonces, lo que hablábamos, la gente que pinta estatuas y eso son la gente joven. Pero joven, menores normalmente y son los que se roban unos a otros, los que pintan en cualquier sitio. O sea, son... La gente joven es delincuente. Yo lo considero más delincuencia, porque saben que por su juventud no les hacen nada.

**F.F-S.-** Se escudan.

**CHICO.-** Sí, sí y es verdad. Y se meten más a pintar vagones a, o sea, a estropear cosas y eso, porque saben que son pequeños. Hacen daño por el hecho de que son intocables. La policía le pillaba a lo mejor pintando un sitio, yo qué sé, un monumento, cualquier cosa así que normalmente a una persona adulta se le cae el pelo; a ellos no les hacen nada. Simplemente, les cogen de la oreja, llaman a sus padres y a limpiarlo mañana. Y claro, normal. Todas estas firmas, todo el bombardeo que hay en el barrio, aquí, todo eso, no pasarán de los dieciséis y menos años. Todo, todo en general, todo el bombardeo que hay aquí.

**F.F-S.-** Eso es lo que hay que hay muchos, pero luego que vayan a más ya hay menos.

**CHICO.-** No, no, claro. Es que lo fácil es tener un spray y hala. Son etapas de tu barrio, ¿sabes? Es como voy a pintar, conoces a gente en el colegio a lo mejor que pinta. «¡Ah, mira! Mi amigo pinta, pues yo también lo voy a hacer». Y ya te juntas mucho y a poner a caldo a todo el barrio.

**F.F-S.-** ¿Tú empezaste en el cole?

**CHICO.-** Sí. Yo me acuerdo como en el sitio en que vivía el más cercano era el MUELLE. Éramos casi vecinos. O sea, y todos los grandes que había, que eran MUELLE, SNOW, yo qué sé, mucha gente; todos eran del barrio. Entonces, te motiva. Te motiva y dices «joder, yo también quiero...» Y al final, mira, ya te haces grande y lo has conseguido igual. Pero a base de andar mucho, porque esto es andar mucho.

**F.F-S.-** Entonces, dime nombres así de los que empezaron.

**CHICO.-** Pues antiguamente, el primero está claro: el MUELLE. Luego está BLECK (la rata). Pero BLECK (la rata) que simplemente firmaba y nunca hacía cosas grandes. Echaba las firmas, pero como hace diez años o así no había firmas en Madrid entonces chocaba. «Joder, ¿qué es eso de MUELLE? Joder, ¿qué es eso de BLECK (la rata)?» Pero, porque no había más firmas, pues entonces te chocaba. Luego ya estaba GLUB, estaba TIFON, SNOW, estaba RAFITA, estaba MAX 501 [sic], estaba... Pues, ah, estaba BOY y ya poca gente más, ANTENO.

**F.F-S.-** ¿No había grupos?

**CHICO.-** No, no. Era gente todo individual, todo individual. Era poner un muro en Madrid y era como una pelea a ver quién se lo pintaba antes. O sea, muro en Madrid que salía, muro en Madrid que en dos o tres días estaba pintado entero y la policía no te decía nada. ¿Por qué? Porque no estaba todo tan masificado. Ahora es que da asco. Ahora es que está todo pintado. Ahora te dan un palo, antiguamente pues no, chocaba.

**F.F-S.-** Que no es lo malo la cantidad, sino también calidad.

**CHICO.-** Claro, antiguamente es que se pintaba y éramos pocos y se pintaba bien y chocaba más, porque decías «¡coño! y esto». La gente no sabía ni lo que era. Claro, ya salió la mo... Claro, es que es por todo o es por moda, que te tiras tres años guarreando, porque guarreas y bombardeas todo, y luego ya creces y dices «beh, vaya tontería, vaya pérdida de tiempo». O, simplemente, es que te gusta, o sea, te gusta pintar en general y dices «mira». Pues el graffiti es otra forma de pintar, ¿sabes? Yo lo considero así. Hay gente, cómo te he dicho antes, que es una forma...

**F.F-S.-** Como otro género, como...

**CHICO.-** Un hobby. Para mí un hobby, un entretenimiento y...

**F.F-S.-** Y no tiene aspiraciones de ser...

**CHICO.-** No, no.

**F.F-S.-** ...reconocido oficialmente o eso lo mataría también un poco...

**CHICO.-** No, ya, ¿sabes? Ya con tantos años, ya. Mira, antes de venir tú se me ha acercado un chaval y me ha dicho «tú eres el MAX 501». Y ahí el chaval estaba alucinando y «joder, qué ganas tenía de conocerte y eso».

**F.F-S.-** Mucha fascinación y eso.

**CHICO.-** Sí, ¿sabes? Eso siempre gusta y...

**F.F-S.-** No, yo lo he visto. Estos chicos [los ZSL], que vine con ellos el otro día, hablando con ellos, estaban, se les veía una pasión, una admiración por los que ya...

**CHICO.-** Sí, es por eso. Porque ya llevas muchos años y ellos están empezando ahora y eso. Entonces, ya te conocen de...

**F.F-S.-** Te cogen como modelo.

**CHICO.-** Claro, sí, sí, sí. Es lo típico. Te empiezan... Te copian. O sea, te hacen fotos y sacan tus colores, que si haces esto, la forma... O sea, así es cómo se aprende, copiándose unos a otros.

**F.F-S.-** Hasta que ya coges tu fórmula propia...

**CHICO.-** Claro, hasta que ya tienes. Cuando ya tienes tu estilo personal, pues tranquilamente. Lo que te he dicho de los muñecos. Yo, mi estilo personal es meter muñecos simpáticos. Aparte de las letras, muñecos simpáticos normalmente. No me gusta ahí muñecos raros ni realistas. Realistas cuando me los pagan. Es que esto es como...

**F.F-S.-** Es que tiene mucho curro también.

**CHICO.-** Claro, sí. Es que a mí que te manden un muñeco realista es como si te hicieras un lienzo. O sea, ya no es graffiti, ya es hacer algo realista con técnica de aerosol, ¿sabes? O sea, es una forma de ganar dinero fácil, en menos tiempo. Que si te pones con una brocha y un pincel, pues te puedes tirar ahí...

**F.F-S.-** La tira.

**CHICO.-** La tira y coges un *spray* y haces lo mismo y luego lo puedes alternar, si te da la gana. Lo haces con *spray* y luego, después, le puedes meter pincel y eso. Claro, puedes retocar lo que quieras. Luego, claro, hay gente radical de turno. Dirá «*huy, sólo graffiti*», ¿sabes?

**F.F-S.-** ¿Hay una ortodoxia y heterodoxia?

**CHICO.-** Huy, sí, sí. Es que, claro, depende de la gente que...

**F.F-S.-** ¿Qué existen ya como unas normas académicas dentro del graffiti?

**CHICO.-** Sí, sí. Hay mucha tontería. Es ideología. Igual que los nazis tienen su ideología, pues esto igual. Los que somos abiertos, pues nos da igual simplemente. Pero es que hay gente que es pasión. Se pegan y tonterías. Y eso es absurdo. Mucha gente que es que es pasión por eso y, si te tienen que pegar, porque han hablado mal de él...

**F.F-S.-** Es como en todo, no sólo en el Arte -y a lo largo de la Historia hemos visto muchos apasionamientos-, pero es como en las actividades lúdico-deportivas.

**CHICO.-** Sí, sí. O sea... A lo mejor esto también es una competitividad también. Lo que pasa que, claro, hasta que los chavales te reconozcan, ¿sabes lo que te digo?

**F.F-S.-** Sí, y te respetan.

**CHICO.-** Y te respetan y eso. Ha tenido que pasar mucho, mucho tiempo y realmente jugarte tú el tipo. Porque, o sea, la fama no te la ganas sólo... O sea, la fama entre comillas y el que te conozcan no es sólo pintar es que donde pintas tiene tela, ¿sabes? Que no es lo mismo pintar en el barrio, que te ven los del barrio y te tienen y dicen «*joder*». Pero no es lo mismo pintar en tu barrio que salir en plena Carretera de Extremadura, en un sitio que a lo mejor no pinta nadie, porque saben que se va a venir la Guardia Civil o que te va a ver todo el mundo. Y pintas ahí y claro, llega la gente que coja el coche el fin de semana y eso y fanzina. Que vas hacia Toledo, imagínate, y te ves ahí «*MAX 501*»; que vayas hacia Ávila y, cuando menos te lo esperes en medio de, ¡bum! Entonces, eso a los chavales lo valoran mucho. El factor sorpresa [...] Y claro, y destaca más el individualismo. Tú lo haces solo y en sitios raros y entonces dicen «*¡joder, qué tío!, ¡qué pelotas le ha echao!, se ha ido aquí*». Bueno, «*¿cómo coño se ha venido aquí?, ¿cómo coño se ha subido ahí sin que le pillen?*», ¿sabes? Entonces, eso son puntos.

**F.F-S.-** En lo que es graffiti, ¿qué tocas? ¿Eres lo que se dice un escritor completo?

**CHICO.-** Sí. Yo toco de todo, de todo, ¿sabes?

**F.F-S.-** ¿Has hecho vagones?, ¿has hecho...?

**CHICO.-** No soy un obtuso de éstos que digo «*sólo puedo hacer letras así sobre pared*».

**F.F-S.-** Ni te quedas en la misma fórmula.

**CHICO.-** No, al revés. Esto, yo creo, siempre se mejora. Nunca se puede decir que te estanques, no. Siempre mejoras, siempre, siempre. Siempre aprenderás algo.

**F.F-S.-** Te gusta experimentar y no quedarte en...

**CHICO.-** Sí, eso. Estancarse no. Mola eso. Además, con el tiempo siempre aprendes algo, siempre sale... O los botes te los cambian. Porque antiguamente... Tenía más mérito antiguamente que ahora. Pues ahora realmente los botes puede pintar cualquiera que coja técnica. Ahora es más técnica que... Porque antes era... Sólo había unos botes, los Dupli-Color, y eran malísimos y tenías que pintar con eso. Y pintaba superfino y no te hacía degradados, no te hacía nada. Era... Es que es diferente antes que ahora.

**F.F-S.-** Es que ha habido un gran desarrollo hasta...

**CHICO.-** Sí. Es que ahora. Los *sprays* ahora son... Antes eran *spray* de coche.

**F.F-S.-** Las boquillas.

**CHICO.-** Sí, sí, lo han cambiado todo. Ahora los *spray* son para pintar, cuando antes el *spray* era para eso, quitar rayones del coche. Y tenías que pintar con eso. Pero ahora hay *sprays* solo para eso, ¿sabes?, para pintar. Y tienes boquillas que pintan fino que te pintan... te pintan...

[Interrupción. Llegada de los escritores GOLZ y MEGAROCK]

Tras un rato de charla, bajamos al recinto, ya que apenas llovía. Nos encontramos con que otro escritor se había puesto entre tanto a pintar en su pieza. Era SORE.03, un escritor joven y sordomudo de la zona de Lima, invitado a colaborar junto a estos maestros. Mostraba una actitud laboriosa, entusiasta y cordial.

GOLZ empezó el abocetado de otra nueva pieza, que ampliaba el conjunto por el extremo izquierdo. MEGA echaba de vez en cuando una mano y realizó unas letras junto a las figuras. CHICO y yo seguíamos charlando de cosas generales y aspectos de la ejecución de las piezas. Se grabaron algunos asuntos:



[...]

**F.F-S.-** ¿Qué focos hay de graffiti en España?, ¿Madrid, Barcelona...?

**CHICO.-** Joer, todo. Es que ahora prácticamente está en toda España. Barcelona, Zaragoza, Valencia, Sevilla, Málaga, Murcia. Ahora mismo no hay en todo Madrid, ¿sabes?, bueno, digo Madrid, en toda España. Hasta las Islas se animan ya.

**F.F-S.-** Con Ibiza y eso.

**CHICO.-** Sí, sí. [...] Pues llevan pintando pues eso. Nos sacan [en Europa] diez o veinte años de ventaja, ¿sabes?

**F.F-S.-** Pero, ¿en la cuestión técnica simplemente o también...?

**CHICO.-** Todo, todo. En la experiencia, técnica, todo, o sea, todo. En Europa nos sacan... Y nos sacan ventaja en todo. Allí no se pintan muros así, allí se pintan casas directamente de arriba abajo, ¿sabes?, con andamios y... Porque aquí pintas en plan de botes pocos y allí, a lo mejor, en cada pintada se gastan trescientos o cuatrocientos botes.

**F.F-S.-** Más nivel.  
[...]

**F.F-S.-** ¿Quién se dedica al graffiti? ¿Están los *hip hop*, vosotros...?

**CHICO.-** Es que eso ya. Es que ahora mismo, en teoría -claro, es como todo, hay teorías-, era de todos los raperos, el *Hip Hop* y todo eso, pero ahora pinta todo el mundo. Ya es que es artístico, ya no tienen nada que ver. Hay gente bakalaera que... [...] Atrae... [se distrae; está pendiente de lo que se está pintando] O sea, que no tiene nada que ver. Que sí, que esto venía de la cultura *Hip Hop*, la música, o sea cien mil historias y al final pinta quien le apetece. Que sí que hay mucho rapero suelto, pero que ya... Mira nosotros.

[En este momento se une a la conversación MEGAROCK]

**MROK.-** Son los que peor pintan los raperos.

**CHICO.-** Sí, luego en el fondo los raperos, que son los más eso, son los que peores pintan. Sí, es verdad.

**F.F-S.-** De todos modos, ¿no hace falta tener una formación artística para acercarse a esto?

**CHICO.-** No.

**MROK.-** Hombre, el que sabe dibujar va a tener posibilidades de...

**CHICO.-** Hombre, siempre hay que saber dibujar algo, ¿sabes?

**F.F-S.-** Le sacará más, ¿no?

**CHICO.-** Pero no tiene nada que ver.

**MROK.-** Pero la gente que no sepa dibujar no va a tener futuro.

**CHICO.-** Hay gente que se pone a hacer letras y letras y le sale guay.

**MROK.-** No es que para hacer letras tienes que saber dibujar, **CHICO**, es tontería.

**CHICO.-** No te creas tú.

**MROK.-** Es que, si no tienes gusto para saber dibujar, tío, es que no...

**CHICO.-** Pero es que hay mucho copieteo en esto.

**MROK.-** Bueno, pero es que todo el mundo copia, ¿sabes? Todo el mundo tiene una referencia de alguien.

**CHICO.-** Todo es copiado y entonces tampoco hace mucha falta dibujar. Te pones aquí a pintar de un fanzine o de donde pilles.

**F.F-S.-** Pero la cosa es darle luego el toque personal, a lo mejor. Aunque copies, pero que se note la mano.

**CHICO.-** Bueno, siempre se le mete ahí el toque.

**MROK.-** De todas formas, por mucho que copies, en la pared no vas a copiar. En la pared tienes que pintar tú.

**F.F-S.-** No lo puedes calcar.

**CHICO.-** Uhum... [asentimiento]  
[...]

Posteriormente, llegaron otros dos escritores. Uno de ellos riñó con **CHICO** por haberle pisado algo u ocupado su espacio. Ante el clima de crispación -más o menos distendido por el brometeo de **MEGA**, **GOLZ** y el otro chaval recién llegado- y al ser parte ajena, decidí despedirme hasta otro próximo encuentro.

### 1.3. Entrevista a MEGAROCK (CZB)

Se sostuvo en el Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Vallecas), el día 8 de abril de 1996, a las 21,00 h. Llegué algo antes de la hora convenida. Allí me encontré con GOLZ que seguía atareado con su pieza. Charlé con él un rato hasta que llegó el MEGA.

Nos saludamos y decidimos ir a la otra punta del recinto donde ERS y TRAS habían hecho dos piezas magníficas el día anterior.

**MROK.-** ...Aunque esté mal hecho no hay por qué respetarlo. Hombre, hay que respetarlo hasta cierto límite, pero no tiene... No es normal. Vamos, yo no comparto el tener que respetar una cosa que está mal hecha. [pausa] Bueno esto que está haciendo este chaval sí. Cómo está la pared así tan dabuti y tal, pues vaya, merece la pena respetarlo, pero hay cosas que no. Hombre, por ejemplo, esto sí. Esto es que me estoy quedando... Alucinando. Me dijo esta tarde que había hecho uno, pero, vamos, no me imaginaba que fuera tanto. [pausa] No, además, he visto uno de este mismo chaval esta mañana, esta misma mañana. Uno que ha tenido que hacer esta semana también. [pausa] No, los territorios, no, lo único que se respeta es el sitio. Este chaval ha pintado aquí, pues este sitio ya es suyo. Desde donde empieza su pieza hasta donde acaba su pieza es suyo.

**F.F-S.-** ¿Suele haber siempre una medida parecida en casi todas las piezas?

**MROK.-** Depende... Sí, no. Por ejemplo, si van a pintar dos se procura que sean las letras del mismo tamaño, ¿sabes? Se intenta.

**F.F-S.-** ¿Para que haya una coherencia, que no desentone una más que otra?

**MROK.-** No, hay a veces que se hace unas letras más grandes o más pequeñas porque quede mejor. Porque el boceto de cada uno siempre es distinto. Pero, vamos, se suele hacer todo, más o menos, del mismo tamaño, para que tenga concordancia.

**F.F-S.-** Igual que allí hicisteis con el fondo.

**MROK.-** Por ejemplo. Por ejemplo, ese fondo... Hombre, cada pieza, cada grafiti tiene un fondo, pero más o menos todos están relacionados, porque todos son a base de cuadros y de líneas. O sea no distingues uno mucho uno de otro. O sea se distinguen y tal pero... Se suele siempre llevar... Por ejemplo, aquí (las piezas de ERSI y TRAS) no lo han conseguido. Aquí se han hecho una historia distinta completamente cada uno.

**F.F-S.-** Entonces, ¿cuántos sois en este grupo más o menos?

**MROK.-** Este grupo somos: ERSI, GOLZ, MEGAROK -que soy yo-, CHICO o MAX 501, también y TRAS. Bueno, y SONE, que es un chaval que está en nuestro grupo pero no pinta, ¿sabes? Se dedica a hacer fotografía, fanzines, etc. [...] Bueno y hay más gente... Hay más gente, te lo digo por sí lo quieres meterlo ahí en el reportaje. Somos unos ocho, diez. Antes éramos muchos más, lo que pasa que ha habido gente que lo ha ido dejando poco a poco. [...] Había chicas también con nosotros. Habían tres chicas.

**F.F-S.-** ¿Y pintaban?

**MROK.-** Sí, sí. Y además había una de ellas que pintaba bastante bien. Lo que pasa que lo han dejado. Y luego había un chaval, el STRONE, el JER, que ahora tiene una marca de camisetas y tiene pegatinas. Bueno, lo está sacando. Dicen que lo lleva bastante bien.

**F.F-S.-** ¿Los más antiguos quienes sois?

**MROK.-** Los más antiguos somos GOLZ, yo, ERSI y TRAS y el MAX 501.

**F.F-S.-** ¿Que empezasteis?, ¿hace seis años?

**MROK.-** Yo empecé hace seis años. Tengo ahora veinte recién cumplidos y empecé cuando tenía catorce. Catorce o trece.

**F.F-S.-** Pero, entonces aún no hacías éstas cosas.

**MROK.-** No, no, no. Esto tiene su proceso [...] No conozco a nadie que haya pintado así...

**F.F-S.-** ¿Aprendistes, digamos, solo?

**MROK.-** Sí. Por eso no sé tanto. Es que he aprendido solo.

**F.F-S.-** ¿Entonces existía algún escritor?

**MROK.-** Sí. Ya estaban los QSC, que eran lo mejor. Estaban los QSC, Alcorcón con el MATA, el MAST y esa gente. Pero lo más conocido eran los QSC. Para la gente que empezaba a pintar era lo más conocido. Los QSC, los SSB, que hicieron música después. Hicieron un par de discos de rap, pero...

**F.F-S.-** Cuando el boom aquel.

**MROK.-** Sí. O sea, cualquiera que empezara siempre iba al colegio del Estudiantes que era... Yo por lo menos fue el primer sitio.

**F.F-S.-** ¿Al Ramiro de Maeztu [Instituto de Bachillerato, sito en la calle Serrano]?

**MROK.-** Sí, al Ramiro de Maeztu, que yo fue el primer sitio que supe que había un mazo de graffiti que estaban detrás de las canchas. Tenías que bajar por la parte de atrás y entrabas y luego había un agujero en una pared. Entrabas por ahí y había más. Eso fue el primer sitio que yo conocí, así, como terreno de graffiti. Luego ya empezó a haber más, claro.

**F.F-S.-** Entonces, ¿los pioneros aquí en Vallecas quienes fueron?

**MROK.-** ¿Los primeros? Yo pienso que los pioneros fueron los *Radikal Shock*, un grupo que ya no existe, que mi hermano estuvo con ellos, que son de allí atrás. Pero ya no existen, vamos. Bueno, siguen parando juntos y tal, pero ya no se dedican a ello. Fueron los primeros y el *RANDY* también fue de los primeros. Aquel que cantaba lo de «hey, pijo» y tal. Ese, que también es de Vallecas, estaba de los primeros que yo conozca.

**F.F-S.-** Y, actualmente, ¿qué grupos hay que trabajen actualmente, que tengan obra aparte de los CZB?

**MROK.-** Los CZB, los *Reyes del Mambo*, ACME y en Alcorcón supongo que habrá bastantes grupos que tengan allí obra. Los 13 que pintan en Alcorcón.

**F.F-S.-** ¿Esos también pintan en Vallecas?

**MROK.-** No, esa gente pinta por allí. Que yo sepa, solamente pintan allí. Yo aquí no he visto nada de ellos. No, aquí en Vallecas... Somos los únicos que pintamos.

**F.F-S.-** ¿Qué coge?, ¿retirado?

**MROK.-** No, es que... no sé. A lo mejor es que la gente se cree que en Vallecas no se hace graffiti. A lo mejor por Alcorcón piensan que no se hace graffiti en Vallecas. Pero, vamos somos los únicos.

**F.F-S.-** Bueno, más tranquilos. Tenéis más paredes.

**MROK.-** Bueno, para mí es lo ideal: que no venga a pintar nadie. Cuanto menos gente venga a pintar más espacio hay para el resto, vamos. Bueno, los *Reyes del Mambo*, esa gente tiene...

**F.F-S.-** ¿Puedes ser de dos grupos a la vez o...? Bueno, ¿CHICO no es de los Reyes?

**MROK.-** No. Bueno, para con ellos y tal. No sé yo si será de los *Reyes del Mambo*, pero vamos que... Bueno sí se puede ser de dos grupos a la vez, yo no veo por qué no. Yo no lo soy. No, porque yo soy de pensar que si eres de un grupo eres de un grupo. Pero vamos hay gente que lo es.

**F.F-S.-** ¿Existen maestros y discípulos ahora, dado el desarrollo del graffiti?, ¿tú tienes algún discípulo?

**MROK.-** No. Hombre, ha habido algunas veces, alguna temporada que algún chaval que ha empezado a pintar, no y tal, y ha estado pintando conmigo y tal. Pero vamos considerarme maestro.

**F.F-S.-** Aquí ha habido dos, el chico éste, SORE... ¿Es como primerizo?

**MROK.-** El hermano del SONE, me parece que es. Uno con melena dices tú.

**F.F-S.-** El sordomudo.

**MROK.-** ¡Ah!, ése. No es la primera vez que le conocía. Era la primera vez que le veía cuando le trajeron.

**F.F-S.-** ¿Qué están aquí como con maestros?

**MROK.-** Sí, para ellos ha sido pintar como si estuvieran con unos maestros, según dijo el CHICO. Yo es que no los conozco, ya te digo. Pero sí, para ellos fue como pintar con..., yo qué sé, como para mí pintar con el MODE 2.

**F.F-S.-** ¿Qué eran dos?

**MROK.-** Eran tres. El SORE, SHÖCKER y el otro chaval JHOSUA. Esos tres yo no los conocía de nada.

**F.F-S.-** ¿Han venido de fuera?

**MROK.-** Uno por lo menos sí: el JHOSUA. Ese es de Ibiza. Los otros dos chavales son de aquí. [silencio] Maestro y discípulo, no. Lo que suele haber es un pintor preferido, ¿sabes? Para mí, un pintor preferido es MODE 2. Cada uno tiene siempre su pintor preferido.

**F.F-S.-** ¿Te inspiras un poco en su estilo al principio o es más por gusto?

**MROK.-** Hombre, siempre tienes tendencias. Pero, vamos es que inspirarse en MODE 2... Es que MODE 2 es único -para mí, vamos- . [silencio] ¡Coño!, el TRAS.

[TRAS hace su aparición]

**MROK.-** Es lo mejor, es lo mejor.

**TRAS.-** A que sí.

**F.F-S.-** ¿Has hecho tú esto?

**TRAS.-** Tú estabas la otra vez, ¿no? Cuando...

**F.F-S.-** ¿El primer día?

**TRAS.-** Sí, cuando estábamos pintando aquí.

**MROK.-** Joder, [...], te has salido [...]

[Llegan otras tres personas más: ERS, otro chico y una chica]

**MROK.-** Todo. Es que no te puede decir que me mole más la tuya o la de ERSI. Están muy guapas. A ver...

**F.F-S.-** Entonces, ¿dónde has hecho graffiti? Aquí en Vallecas y...

**MROK.-** En Pacífico también y algunos tienes... Pocos. Yo, pocos.

**F.F-S.-** ¿Has hecho metro también?

**MROK.-** Sí, pocos, ya te digo. Pocos. Diez quizás.

**F.F-S.-** ¿Qué prefieres?

**MROK.-** Pared, porque es donde te puedes... Donde se demuestra si sabes pintar o no, en un pared. En un vagón de tren no se demuestra que sabes pintar. Se demuestra que tiene huevos y que metes en las cocheras, pero no demuestras que sabes pintar.

**F.F-S.-** Además, como tienes que hacerlo rápido.

**MROK.-** Claro, la rapidez no te permite demostrar... Hombre, que sí, los trenes tienen su mérito. Hay gente que los pinta muy bien. Pero gente que pinte bien trenes a lo mejor hay siete u ocho que me gusten, por ejemplo. Que me gusten a mí. A mí, ya te digo, me gustan las paredes, aparte son más bonitas las de las paredes. Bastante más, vamos.

**F.F-S.-** Entonces, ¿continuas un poco en esto porque, quizás, como tienes esa actividad de decorador y eso, te facilita? O no, ¿lo hubieses seguido igual?

**MROK.-** Lo hubiese seguido igual, lo que pasa que a mí me gusta mucho todo este tema y, bueno, he estudiado algo que tenga algo que ver, pero vamos si no estudiara también seguiría haciendo graffiti. Es que el graffiti es una especie de vida. Es... No es... [...]

**F.F-S.-** Entonces, ¿no hiciste ningún estudio artístico?

**MROK.-** No, no, nada, nada. Empecé a pintar... Bueno, siempre se me ha dado bien dibujar, desde pequeño.

**F.F-S.-** Sí, lo comentábamos el otro día. O se te da bien...

**MROK.-** Sí. Bueno, para el graffiti, si no sabes bien dibujar, vas a tener pocas oportunidades de hacer graffiti bien. [silencio] Hacerme una foto si queréis. [se dirige al grupo] [risas]

**GOLZ.-** No te lo creas tanto.

**F.F-S.-** ¿Has trabajado en otras ciudades?

**MROK.-** No.

**F.F-S.-** Sólo en Madrid.

**MROK.-** No, no he tenido oportunidades de hacer graffiti en otras ciudades. Bueno sí, en Extremadura, pero fue algo muy rápido. Pa dejar huella, no más.

**F.F-S.-** ¿Es normal hacer intercambios entre escritores?, ¿que te inviten?

**MROK.-** Sí, hay gente que tiene contactos y tal y es normal. [...] Eso sí es normal. Hay gente que tiene contactos así y se va a lo mejor a Estocolmo o a... Eso, normal, pero es lo que te

digo yo no he tenido oportunidad. No conozco tampoco a nadie. Pero vamos, sí es bastante normal. [...]  
[...]

**F.F-S.-** Algún comentario así que tú quieras.

**MROK.-** Algo que quede para el recuerdo. Pues, no sé. Que dejaré de pintar cuando se acaben las paredes. Que es el comentario más antiguo del graffiti.

**F.F-S.-** ¿Consideras esto arte?

**MROK.-** Por supuesto, es el arte de los... Es el arte de yo qué sé. Es que es una nueva etapa. Dentro de diez años o veinte, el graffiti va a aparecer en los libros de arte, seguro. [...]

**F.F-S.-** Hay mucho prejuicio todavía.

**MROK.-** Sí, sí, sí. Bueno, esto la gente es una golfería nada más. Esto es sólo golfería. Pero yo pienso que habiendo dibujos como éste...

**F.F-S.-** Pero, es que hay golferías con calidad, hay golferías... Es que hay muchos tipos de golfería.

**MROK.-** Es que llamarle a esto golfería me parece a mí. No sé es que a cualquier persona le llaman entendido en arte. [...]

**F.F-S.-** Es igual que el gusto. Uno siempre sabe si está bien o está mal.

**MROK.-** Sí, el gusto es el gusto, pero si a mí, por ejemplo, no me gusta cómo pinta Dalí y no por eso voy a decir que no es un artista.

[Discrepancia con GOLZ sobre el ejemplo de Dalí]

**F.F-S.-** ¿Qué opinas de esto de llevarlo a las galerías?, ¿lo de comercializarlo, digamos?

**MROK.-** Es que el graffiti siempre ha sido un arte urbano y encima un arte prohibido y si pierde el que sea un arte prohibido, un arte de la calle... O sea, que yo lo veo bien que se lleve a las galerías y todo, pero no dejar de lado... O sea, el graffiti es la calle. La mejor galería para el graffiti es la calle. Además en las galerías esto no se vería igual.

**F.F-S.-** Queda más vivo.

**MROK.-** Por supuesto. [pausa] El graffiti de la calle a una galería sería mermarlo un poco. Yo pienso que es mejor verlo en la calle. Además es un arte gratuito. Cualquiera no tiene que pagar nada para ver graffiti. La calle es el mejor museo para ver graffiti. [...]

[Algarabía]

**F.F-S.-** ¿Conoces a gente así que pinte en Pueblo Vallecas?

**MROK.-** No. Sé que había un grupo en Pueblo Vallecas, pero aparte de que eran muy malos, creo que lo dejaron.

**F.F-S.-** Y, ¿en Entrevías?



**MROK.-** En Entrevías, igual, nunca ha habido nadie que destaque. Bueno sí, el ROMPE, un grupo muy antiguo que se llamaban...

**F.F-S.-** ¿ROMPE?, pero ese no es sólo de firmas.

**MROK.-** Sí, de firmas. Pero también hacia cosas parecidas a las de MUELLE y tal. Era gente así, gente autóctona, de ésa que pinta autóctono, que no sigue la moda del graffiti, el estilo que se va imponiendo. Por ejemplo, este estilo es nuevo.

**F.F-S.-** ¿Otra rama dentro...?

**MROK.-** No. Cada cierto tiempo van apareciendo nuevos estilos<sup>7</sup>. Éste es un estilo que está empezando. Hacen las letras en bloque, dobladas, con muchas sombras. Esto no se hacía..., vamos, yo pienso que a nadie se le había ocurrido hacerlo hasta hace tres años. Era liso, ahora e están metiendo perspectivas, tres dimensiones. Eso es plano. Es que el graffiti ha sido plano hasta este estilo que vamos.

**F.F-S.-** Con la evolución esto se va sofisticando cada vez más, una maestría, un...

**MROK.-** Claro, claro. Esto, aparte de practicarlo constantemente, luego esto va evolucionando. Por ejemplo, esto los chavales ahora están empezando a hacer. El que mejor lo hace es este tío que más controla. Que con el tiempo cualquiera que lo practique y tenga un poquillo de imaginación, lo aprende. Vamos, lo aprende si pintas graffiti. Es que es todo, si sabes dibujar, puedes hacer cualquier cosa que hay dentro del graffiti. Hay gente que dibuja y no le gusta dibujar con spray. Pero vamos si sabes dibujar, aprender es utilizar el spray...

**F.F-S.-** Es luego manejar la técnica.

**MROK.-** Claro, exactamente.

**F.F-S.-** ¿Habéis hecho alguna cosa antes?

**MROK.-** Sí, todo esto estaba pintado. Nosotros fuimos los primeros. Yo y el chaval..., el GOLZ fuimos los primeros que pintamos aquí. Es cuando esto era todo blanco. Esa pared de en medio estaba pintada entera, de arriba-abajo y de lado a lado, por nosotros [...] Bueno, hay antiguas, porque esto ya lleva tiempo que lo pintamos, pero... Esto estaría pintado entero si el Ayuntamiento quisiera. Al Ayuntamiento le gusta más tener cuatro paredes manchadas [...]

**F.F-S.-** Es una lástima desde luego [...]

**MROK.-** Es que hay ciudades que lo hacen. Sí, en ciudades dormitorio como Móstoles.

**F.F-S.-** Además, luego con esa picaresca a veces de los ayuntamientos, ¿no? De aprovechar un poco las cosas. O sea, ya que está, ya que no podemos combatirlo, digamos, pues manejarlo para...

**MROK.-** Exactamente, es que hay cosas que no se pueden..., que ni el Ayuntamiento ni la policía ni nadie pueden frenar. Esto,

---

<sup>7</sup> Mi comentario se refería al tema de los autóctonos, pero MEGAROCK lo interpreta con relación a su alusión del estilo.

si se puede coger a tres, van a haber quince más que vayan a seguir haciéndolo. Vamos, además esto no creo que sea un acto delictivo. Yo creo que esto no le hace daño a nadie. A lo mejor el Ayuntamiento prefiere que en vez de que la gente este pintando paredes esté drogándose o robando a la gente. No lo sé [...] No sé. Es que de todas formas la sociedad... Es que... No sé... Hay parte de ella que está preparada, pero... Hay, creo, una gran mayoría que esto no lo ve... Que sólo ve una cosa de niños.

**F.F-S.-** Quizá, con el tiempo se...

**MROK.-** Claro. Muchas veces me han visto pintar y me han dicho, a lo mejor, «con pelos en los huevos y pintando en las paredes». Claro que no ven. Que esto lo ven. Que pasa una persona a lo mejor y dice «mira los niños como dibujan». No ven que esto lo pudo hacer una persona de más edad. Cuando en realidad los mejores pintores son, claro, la gente más mayor, que son los que más años llevan.

#### 1.4. Entrevista a KOAS (RSK)

La entrevista a KOAS fue improvisada. Se efectuó en el Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires, el jueves 21 de mayo de 1998 por la mañana. Me fue presentado por KOOL, del QSC, esa misma mañana, cuando KOAS le visitaba mientras éste ejecutaba una pieza con motivo del intercambio de escritores entre Dortmund y Madrid, organizado por la Auslandsgesellschaft y la A.C. José M<sup>a</sup> de Llanos, dentro del programa "*La juventud con Europa*", financiado por la Unión Europea. Ya le había visto antes, el lunes 18 en la calle Baltasar Santos junto a SUSO durante la realización del mural allí sito. Le expliqué qué andaba haciendo allí y le comente mi proyecto de tesis doctoral, tras lo que accedió a ser entrevistado.

**KOAS.-** [...] Y nada...Yo cuando empecé en Moratalaz, no había nadie que pintara. Y gente así cercana que pintara estaban los RSK, que bueno no se llamaban RSK todavía o sí se llamaban, sí. Sí, cuando yo me metí eran RSK. Y eran de Vallecas pero también hacia la parte...

**F.F-S.-** ¿De Vallecas Pueblo o...?

**KOAS.-** Sí hacia el Pueblo. Es en Pablo Neruda o por ahí, sabes. Pero pegando a la carretera, o sea al lado de Moratalaz. Yo vivo al lao de Moratalaz pegando a Vallecas. Eran así los que me pillaban cerca y tal. Y tome contacto con ellos a través del ENRY, ¿sabes? Que fui a los Nuevos Ministerios y tal, me presentó. Y nada, pinté con ellos y tal. Y es lo que había en Vallecas, sabes, entonces. Bueno, y había otra gente, colegas, bueno que los conoce él y tal: el KAMARON, es que apenas me acuerdo ya, la verdad. Bueno, KAMARON era colegilla. Era de los RSK también.

**F.F-S.-** Así piezas, ¿no quedan casi nada?

**KOAS.-** No. A parte que no había así casi piezas. Aquí no había así ambientillo que yo recuerde. Y... No sé...

**F.F-S.-** Y, ¿cómo has llegado a no sé qué?, ¿hacíais un estilo, pero...? Incluso vosotros os lo montabáis solos. No teníais ninguna referencia de fuera...

**KOAS.-** No, es que entonces no había referencias ni ná de ná. Sólo el Spraycan Art y los libros esos. Entonces la cosa estaba bastante estancada, referencias no había... Tampoco había nadie con... Como ahora, ¿sabes?, que van a su aire, inventan cosas, sabes. Toda la gente estábamos como... Había un estilo así definido, creo.

**F.F-S.-** Así un primer grupo o uno de los primeros de Vallecas, ¿cuál podría ser?

**KOAS:** Es que hace muchos años. Yo era un chavalín. [Silencio]

**F.F-S.-** Humm [Muestra de frustración e incredulidad ante la respuesta]

**KOAS.-** RSK, que yo creo que... Lo que pasa que Vallecas es muy grande, piénsalo, ¿sabes? En el Pueblo Vallecas lo han pasado en llamarlo...

**F.F-S.-** ...No sabíais de lo que se podía hacer a lo mejor por Entrevías o...

**KOAS.-** Es que en todo caso habría poca basca. Bueno, sí. En Entrevías estaban, aunque eso fue un poco más tarde, el RAYO y unos que eran medio anagramistas, ¿sabes?, que eran unos tíos heavies. El RAYO, el ROMPE. Es que no sé muy bien cuando es cada cosa. Es que también se fundió poco a poco lo de los anagramas con lo otro. Y en Vallecas sí había ambiente de anagramas.

**F.F-S.-** Había más cosa de firmas.

**KOAS.-** Sí, pero desperdigado también. Es que tampoco te puedo decir, porque recuerdo poco, ¿sabes? Lo que recuerdo es los que pintaban trenes entonces que eran ná más que QSC. Y yo fui a pintar trenes con ellos a través de... de... Vamos, me junte con el... los... con el SKEEP, que ahora, bueno, es famoso, que ahora está con los Poetas Violentos y... Y es de esa gente que te digo que en el éxito del ENRY, él de aquí de Vallecas y me junte con ellos y tal. Y realmente me llevaron ellos. El ENRY, el GALLAR, esa gente, M.C., nos llevaron a... allá en Canillejas. Y sólo se pintaban trenes entonces. A partir de entonces ellos lo dejaron un poquillo más y ya pintábamos yo y otra gente nueva que empezó a salir, que eran de Aluche: el ICE, el MORE y esos, que tenían entonces trece años y pintaban por su cuenta. Estaban locos. Y nada, nos juntamos con otra gente que empezó a dar, gente de Santa Eugenia. Que por una época hubo un montón de ambiente en Santa Eugenia de trenes, ¿sabes? Había como diez o quince personas que estaban sonaos con los trenes, cuando había un poquito menos en Madrid pintaos.

**F.F-S.-** Y, ¿por qué año entonces? Digamos, ¿estamos hablando de mediados de los 80?

**KOAS.-** Más, más, a finales. Esto... Yo qué sé.

**F.F-S.-** ¿Tú en que año empezastes?

**KOAS.-** Yo las primeras firmitas las eché con catorce años, o sea, en el 86 o por ahí. Y en trenes, que llevaron esa gente a pintar, puede que fuera en el 88 o el 89 o igual 90. Es que no me acuerdo. Y... Hasta que al cabo de un tiempecillo empezaron a salir otra gente como los CZB estos a pintar trenes también. Luego mucho ambiente. El ambiente más gordo, cuando yo pintaba trenes, que hubo fue cuando pintamos bastante los que éramos PTV, sabes, la gente esta de Aluche y yo, y... Bueno, los de Santa Eugenia también. Y pintaban aparte los CZB que eran el ERSI, el TRASE que es un tío así muy famoso. Y entonces había mucho piques, ¿sabes?, y se pintaban bastantes metros. Y luego a partir de entonces deje de pintar metros y poco a poco de pintar. Entonces no... Tampoco estoy muy al día.

**F.F-S.-** Según me han comentado un poco, hubo una especie de crisis, un bajón o algo así.

**KOAS.-** Sí, sí, subidones y bajones. En Madrid tampoco ha habido mucho... Ha habido más bajón que si lo hubiera habido a lo largo del tiempo.

[Una pelota de juego para perros es lanzada por una vecina que ha sacado a su perro de paseo, rebotando contra el muro donde estamos apoyados, muy cerca de mí]

**F.F-S.-** ¿Qué es eso?

**KOAS.-** La pelota de perro.

**F.F-S.-** Voy a tener que transcribir eso también.

**KOAS.-** La verdad es que la ha tirado a dar la vieja [risas]

**F.F-S.-** Y disimula [risas]. [Pausa] Te dio algo también por rapear, por rimar.

**KOAS.-** No a mí nunca me ha molao. Yo siempre era... Incluso, yo era así un poco discriminado en el ambientecillo, porque... por punkirulo, ¿sabes? Me acuerdo cuando... [Ruido] Sí, porque a mí nunca me ha gustao el rollo del *Hip Hop*, sabes. Lo veo un poco... Lo veo un poco yanqui, sabes. Las pintadas también lo son, no, pero es cosa que la haces por hacer, ¿sabes? Que no tienes que ser nada por hacerla. Es un poco yanqui la verdad y tal, pero lo haces y fuera. Lo otro pintas y son cosas totalmente yanquis y postizas, ¿sabes? Yo creo. No sé, si la gente lo vive, pues no sé, cada cuál, ¿sabes? Yo no me lo explico, ¿sabes? Es como sentirse cualquier otra cosa yanqui o inglesa, sabes, qué tiene que ver eso contigo, no. Son estandares, son pasajeras. Aparte yo no sé, paso de hablar de *Hip Hop*, porque paso.

**F.F-S.-** Hay una cuestión que siempre está ahí. ¿Tú lo ves esto como arte o cómo lo ves?

**KOAS.-** Yo es que... Yo como decía ayer el SUSO en la tele<sup>8</sup> «yo como he estudiado Bellas Artes es que tengo muchas paranoias al respecto y tal». A mí me pasa igual, o sea, yo he estudiado,

---

<sup>8</sup> El miércoles 20 de mayo de 1998 se celebró en el programa Plaza Vieja, de la televisión local Tele K (Televallekas), un debate sobre el graffiti con motivo del intercambio hispano-alemán de escritores de graffiti, antes citado, y la realización de sus murales en el barrio, al que fui invitado a participar junto a los escritores DASH, MASON, SEVE y SUSO.33.

bueno, estoy estudiando Bellas Artes y la verdad es que esto no me parece arte ni nada me parece arte. Todo lo que se llama arte está más podrido que la hostia, ¿sabes? Ojalá no lo llame nadie arte, porque...

**F.F-S.-** Igual se acaba por...

**KOAS.-** Sí, en el mismo momento en que alguien lo llama arte, está bastante podrido a mi entender. Porque eso significa pretensión y mierda, ¿sabes? Todo lo que... ¿Qué es arte? Lo que está establecido, corrupto y cerdo. Lo único que tiene... Bueno, todo tiene valor, no, según como lo mires. Pero más bien lo que tiene valor para mí son las cosas que se hacen sin pensar y sin pretensión de hacer arte o no, sino por pura diversión y que salgan solas, ¿zas!. Y es eso. En muchos casos es bastante eso, ¿sabes? Y tiene bastante más frescor que las cosas que hace la gente con pretensiones de arte en galerías y de movidas. Siempre pensando en lo que se ha hecho antes y en lo que no y con muchas más ataduras. No sé yo creo que hay que leer a Dubuffet y empezar a dejar de hacer caso al arte y a todas esas mierdas. A partir de que lees a Dubuffet ya no lees nada más sobre arte ni te preocupas ya por eso<sup>9</sup>.

[...]

**F.F-S.-** ¿Marca algo lo de Vallecas o no?

**KOAS.-** Yo es que tampoco soy de Vallecas sinceramente, ¿sabes? Vivo al lao, entro en contacto...

**F.F-S.-** Es que tiene eso, la pose de lo vallekano, lo suburbial, lo marginal.

**KOAS.-** Pse. Vallecas es demasiaio grande. Es que Vallecas tiene leyenda así de suburbial por la posguerra y por épocas en que esto era realmente una jungla. Pero ya no está tanto, ¿sabes? Aparte de que es muy grande y hay zonas más y zonas menos, ¿sabes? Hay yonquis y tal, pero tampoco es una cosa. Valleca no es... Está muy reformada además. Y yo creo que... Bueno, no sé si la gente de Vallecas lo siente más así, porque yo como siempre he sido totalmente de fuera, pero me da la sensación de no hay mucha sentimiento de Vallecas por ser tan inmenso, ¿sabes? Tan desperdigados. Esta gente del Pueblo, los de aquí, los de allá. Pero vamos, siempre mola, no, la V y la K, por aquello de que en todo caso no es el Barrio de Salamanca, sea más arriba o más abajo de Vallecas.

**F.F-S.-** Y, ¿cómo crees que ve la gente corriente esto?

**KOAS.-** Ni puta idea, macho. Yo creo que en España les da un poco igual. El hecho es que no... La gente normal no te dice nada si pintas. Les da igual. Y hasta les mola. Siempre están

---

<sup>9</sup> La influencia del pensamiento de Jean Dubuffet en las opiniones de KOAS es abrumadora. En sus palabras atisbamos retenida la atenta y comprensiva lectura de sus demoledoras críticas al ecosistema artístico y a la cultura institucional, manifestadas en Escritos sobre Arte (Prospectus et tous écrits suivants, 1967) o en Cultura Asfixiante (Asphyxiante culture, 1968).

KOAS habría entrado en contacto con estos libros al inicio de sus estudios universitarios. Su peso revelador se asentaría en la coincidencia de sus mutuas visiones sobre el mundo del arte y la creación artística y la vivencia de éste como estudiante de Bellas Artes. No obstante, KOAS manifiesta una ligera actitud crítica hacia Dubuffet y su planteamiento contracultural. En buena parte como medio de proteger la personalidad de sus opiniones.

los viejos que dicen «¡hola!, ¿qué tal?, no se qué». Cosa que en Europa no creo que pase, ¿sabes? Bueno el hecho es que mira Alcorcón y sitios así cómo están. Si se pinta a la luz del día, nadie dice nada.

**F.F-S.-** Y tú te has movido, eso, en el mundo digamos de los artistas y eso.

**KOAS.-** No.

**F.F-S.-** Bueno, me refiero a eso. Por Bellas Artes y eso. ¿Cómo ven los estudiantes de Bellas Artes normales esto?

**KOAS.-** Es que no sé, porque no hablo de ello, ¿sabes? Es que lo tengo muy aparte una cosa de otra. Bueno, es que realmente como no estoy metido en las pintadas ya. Ahora estoy en lo otro. Que tampoco estoy tan metido. No sé. La verdad es que no voy por ahí por la vida diciendo que soy escritor de graffiti.

**F.F-S.-** Te ayudó un poco lo del graffiti para, no sé, abrirte un poco a la posibilidad de meterte a algo artístico.

**KOAS.-** Sí, en el sentido de que... eh... Yo siempre de toda la vida me ha gustao lo perfecto, lo límpito, las letras perfectitas y tal. Y... Al cabo del tiempo me he acabado apestando de eso y... Bueno, según he empezado, porque ahora hay una tendencia en toda Europa de ir a lo cerdo, ahora; a lo mal hecho. Bueno, a lo mal hecho, a lo hecho sin pensar, sin preocupación que por eso sale más fresco. Y bueno, yo personalmente también mi visión de las cosas ha cambiado totalmente de una semana a otra. Y ahora me gusta lo cerdo y lo... Pues, me gusta mucho más ese DENO guarripé, que hace sin ninguna intención que... que las naves espaciales del SEAK, ¿sabes? Qué son la poya, ¿sabes?, y tal y qué cual. Eso tiene mucho más, brah. Se hace en un minuto, ¿sabes? Y con ese planteamiento me empecé a... Porque toda la vida he hecho las pintadas y tal y nunca me había fijao para nada en el arte ni en los cuadros ni en poyas de esas y cuando me metí en Bellas Artes empecé a fijarme en eso y como tenía ya la mentalidad cambiada, sabes, pues me fue muy fácil... No sé... Después, ya no me gustaba. Yo qué sé, ¿sabes? Ya entré con el planteamiento este de... de asco por lo pitimini y graffiti y que me gusta lo... lo guarripé, ¿sabes? Y entonces directamente... Digamos que tenía alguna etapa ya quemada, ¿sabes? Porque la gente normalmente entra ahí muchas veces sin saber muy bien qué coño es el arte ni qué coño son los cuadros ni qué ha pasado en la vida, ¿sabes?, porque son la gente y tal. Y entonces, claro, te pasas los años diciendo «ah, Velázquez y cómo mola y tal». Qué mola, no, pero... Y a lo mejor incluso pintando ahí... Venga a pintar jarroncitos y eso, porque piensas... No sé... Porque hay una especie de... de... de dogma de fe de que se supone que hay que pintar bien antes de que... antes de que un churro tenga valor y tal y qué cual. Y entonces yo veo a la gente que... Gente joven como yo, gente igual que yo, ¿sabes?, pero que no... nunca se para a pensar eso y no se quita... No se saca de la cabeza eso y piensa que tiene que aprender a pintar bien, cuando realmente en muchos casos, sino en todos, eso lo que hace es atonarte y deformarte, ¿sabes? Y si eres incapaz de pintar una vez... Bueno, se supone que tú tienes que pintar de puta madre y pintar caballitos y tías en bolas a la perfección y luego ya, cuando tengas eso dominao, pues sí, ya puedes ponerte a hacer churros y hacer cosas locas y tal y qué cual. Y entonces con mucho conocimiento de causa te saldrá mejor y que tal. Y a lo mejor hay algunos casos, que yo creo que en la

mayoría al revés. Y en las pintadas se ve. O sea, en mi caso mismo, yo ahora mismo quiero hacer cosas garrulas y es que no puedo, que se me va la mano...

**F.F-S.-** Ya estás amanerado.

**KOAS.-** Sí, estoy amaneradísimo. La mano se me va a trazar paralelos siempre, ¿sabes? Que no... que no tengo posibilidad de que me salgan sin querer. O sea, las puedo hacer maquinándolo yo y haciéndolas adrede como lo hacemos yo y otra gente que le gusta esto, no. Lo que pasa que nunca... Tienes que ser... Tener mucho frescor, para que eso no se note ahí manido, ¿sabes? Adrede, ¿sabes? Hay que... Yo qué sé. Y... Y, eso, ¿sabes?, veo a la gente que nunca se ha planteado pintar perfecto, ¿sabes?, y directamente se pone a hacer las cosas frescas y le salen. Le sale el 3-D. Le sale mal de un lao para otro. Queda guay. Pero que no se lo ha planteado, ¿sabes? Y por eso queda guay. Y... Pues eso. Estoy convencido de que en más casos destroza tus posibilidades intrínsecas, ¿sabes?, el aprendizaje, que mejorar quizás, no sé. Desde luego el que quiera hacer cosas limpiatas y tal, tiene que pasar por eso, no. Y si le mola eso, pues mira guay. Pero vamos, toda la gente que sé... que te divierta, ¿sabes? Si de por medio hay años de aprendizaje ahí, cagándote en la hostia. «Ay, qué no me sale» y venga, venga. Qué son trabajos, ¿sabes?, trabajos ingratos.

**F.F-S.-** Sí, en vez de un placer es una tortura eso.

**KOAS.-** Sí. Sí hay trabajo ingrato como tal, yo creo que casi siempre se nota... Bueno, hay gente que le molará, no. Estar ahí, dándole, venga hasta que le sale bien. No sé. Todos son casos, no, pero... La verdad que todas estas cosas que digo las dice Dubuffet. No sé yo que cosas las empecé a pesar yo antes que él o las empecé a pensar a la vez que leerle.

**F.F-S.-** ¿Te interesó Dubuffet por qué? ¿Por el Arte Bruto, toda esta...?

**KOAS.-** Por las cosas que dice. Porque es un *punky*. Y... No sé. Y... Y porque... O sea, porque empecé a leer y compartía muchas cosas, muchas ideas. Me quedé flipao. Y la verdad que ya llega un punto que no sé qué se me ocurrió antes de leerle y no sé qué... O sea, no sé que saqué yo mismo a través de mis vivencias y tal o que... o que repito como un Perogrullo ahí de esos, ¿sabes?

**F.F-S.-** No, pero si te identificas con ello, pues...

**KOAS.-** Sí, bueno. Hay muchas cosas que dice que me parecen tonterías, pero... Porque también, como el tío estaba muy loco, escribía muchas cosas y luego se contradecía, ¿sabes?, al cabo de los años. Pero sí. La verdad que me parece bastante clarividente el tío.



### 1.5. Entrevista a KAMI (TFP)

Conocí a KAMI durante el mencionado intercambio de escritores celebrado en Vallecas. Tras un tiempo, contacté con él y quedamos en la Plaza del Dos de Mayo el domingo 14 de junio de 1998, a las 18,00 h. La entrevista se sostuvo en otro lugar. Nos sentamos en una terracilla por una de las calles de Malasaña en compañía de los KR2, que no intervinieron.

**F.F-S.-** Pues nada, coméntame un poco... Bueno, para empezar, ¿qué es para tí el graffiti?, o algo así.

**KAMI.-** Joder...

**F.F-S.-** Para empezar fuerte, vamos. O, bueno, cuéntame cuándo empezastes, por qué lo hicistes o...

**KAMI.-** Empecé a... Lo que es firmar, que es en el 86. En la época que... En esa época ya iba haciendo bastante bocetos también, aparte de firmar, para pillar encima estilo y eso, antes de hacer la primera toyakada. Pero tampoco sé muy bien el por qué. O sea, ahí, con... con un colega... Yo qué sé. Bailábamos y eso y... y enseguida empezamos a hacer rap y eso también. Y era como otra forma de expresión del *Hip Hop* y tal para nosotros, no. Pero que no... que no teníamos todavía muy claro cómo era en realidad la movida del... del graffiti, ¿sabes?, cuando empezamos. Aparte de no tener ni puta idea de pintar, pues tampoco teníamos ni puta idea de qué iba la movida de pintar realmente, no. Ahh... Ya está. Después de un rato, pues tampoco... Nos dimos cuenta de lo que iba realmente y de lo que era... A nivel de firmas, pues sí, sabíamos que era firmar por todos los laos y todo eso. Pero, luego a nivel de piezas pues... (O sea, hacíamos piezas y todo esto, no) Ahh... O hacías por ahí cualquier cosa, no. Desde lo que es vomitar a...

**F.F-S.-** Pero, ¿empezaste por tu cuenta o te metistes con algun veterano?

**KAMI.-** No. Es que éramos los primeros en Alicante, entonces pues tampoco teníamos nadie donde que fijarnos. En pintar en Alicante. Entonces yo ... Éramos unos colegas, sabes, que empezamos a pintar ahí. La única información que había pues era un par de... Yo qué sé. El libro ese del Subway Art y creo que nada más. El Spraycan [Art] no había salido todavía, creo.

**F.F-S.-** Y, ¿a través del cine o la televisión?

**KAMI.-** Bueno, a lo mejor Beat Street también. Pero es que es eso, como en Beat Street era la típica película y tal. En Wild Style también. Pero, que no llegas a entender realmente de qué va todo lo del graffiti, ¿sabes? Lo ves solamente como una movida que te han vendido con... con el break y el rap en un pack, ahí. Que te lo han vendido todo junto, no. Y... Como que eres enano, eres mucho más receptivo a toda esa movida... Qué te quiero contar también. Y vale, empiezas a firmas y te va molando el rollete ese de que está tu nombre por todos los lados y que la peña, ¿sabes? Pero y que yo qué sé. Que tampoco...

**F.F-S.-** [Inintiligible por el ruido de fondo]

**KAMI.-** Pero, que yo qué sé. Que tampoco te enterabas. No sé. Pues ya con el tiempo me enteré, pues eso, que... lo que tenía que hacer con las piezas era lo mismo que la firma, ¿sabes? Entonces, simplemente, pues desarrollarlo más, no. Es lo mismo que la firma. Se supone que el nombre en tos los laos.

**F.F-S.-** ¿Cuándo fuistes a Estados Unidos?

**KAMI.-** Una vez de viaje. En el 88. Y luego unos años después fui otra vez y estuve allí un tiempo viviendo.

**F.F-S.-** ¿Te dio otra perspectiva o...?

**KAMI.-** Ssss... Queda un poco extraño, no, decir que ahí... que años depués del viaje, que por eso empecé a entender y tal...Tampoco, tampoco es realmente eso, ¿sabes? Pero sí que empecé a entender más de cosas que no me había dado cuenta del todo, que no lo tenía muy asumido. Y sí aprendí, no, de... Tanto... No sé. Ya alo mejor ahí así estuve con gente más veterana, digamos. Y sí aprendí, no. O por lo menos yo qué sé [...] Pero, no sé. Creo que habrí... De una forma o de otra habría llegado a las mismas conclusiones aquí también. Ya estaba chapándolo. Me creo que habría llegado a las mismas conclusiones aquí también, ¿sabes? Lo único a lo mejor que lo aprendí más rápido por el hecho de ir allí y verlo y de estar allí viviendo, pero no creo que tampoco tuviera que ver en... Bueno, a lo mejor sí. En lo que es el estilo de, de... En mi estilo y eso, pues tampoco creo tuviera que ver mucho, ¿sabes?, aunque... No sé. Porque sigo por el mismo camino que... de antes de irme pallá, ¿sabes? Siempre hacía cosas rectas y...

**F.F-S.-** No hubo un choque muy brusco.

**KAMI.-** Hombre, ha cambiao mi estilo.

**F.F-S.-** Ha cambiado, pero que no...

**KAMI.-** Pero... Sí. O simplemente ha influenciado el modo en que he tomo el camino, ¿sabes? Que he seguido por el mismo camino, pero a lo mejor de otro modo, ¿sabes? que si no hubiera estado ahí ese tiempo, ¿sabes? Porque todo lo que te pasa en la vida tiene influencia. Y pues a nivel artístico, pues igual.

**F.F-S.-** ¿Cómo ves la vinculación con lo musical?

**KAMI.-** Depende lo que..., ¿sabes? Si es a lo musical [...] refiriéndose a un cierto tipo de música, pues no creo, no. Ahh. Pero, a lo musical, pues... Yo qué sé. Es que la música en general, sea del tipo que sea, te crea un estado... Te puede

crear un estado de ánimo o un... o una forma de yo qué sé, ¿sabes? De percibir las cosas...

**F.F-S.-** Incluso, ¿para motivarte cuando vas a hacer una pieza?

**KAMI.-** Bueno, a veces. A veces me gusta pintar incluso con cascos o lo que sea. Pero es eso, que... la música la veo más como en plan... Ya sea para pintar ya sea para lo que sea, pues es una cosa que te gusta, no, y que te da un cierto estado de ánimo. Pues eso, que podría estar cierto tipo de música para pintar, no, pero, tampoco es definida con un tipo de música. Pues a lo mejor según el estado de ánimo en que estés, ¿sabes? Y, después me mola pintar con rap, podría pintar con música clásica y otras cosas... Tampoco es ahí... No sé. Tampoco tiene que ver, ¿sabes?

**F.F-S.-** ¿Cuál es tu relación con Vallecas?

**KAMI.-** Pero, no sé. Tampoco es con Vallecas, ¿sabes?

**F.F-S.-** Te mueves por muchos barrios.

**KAMI.-** Sí, me gusta dejarme ver en más sitios, ¿no? Entonces pues, no sé. Vallecas a lo mejor hay más piezas porque me gusta el barrio de Vallecas, ¿sabes? Es un sitio que me mola un huevo. Pero, tampoco tiene que ver. Hay... También pasa la M-30 por ahí. Y la M-30 me parece un buen sitio para pintar.

**F.F-S.-** ¿Por vista?

**KAMI.-** Hacer platas y tal. A mí me gusta hacer platas en sitios vistosos, no, para que se vean, no. Ahh. Entonces, pues eso la M-30 [...] Vallecas, que por eso pinté ahí también. Y luego no sé. Algunas calles por ahí también he pintao, porque me ha gustao, ¿sabes? Por la pared o por lo que sea y porque he estado por ahí y he visto la pared. Pero no sé. Es igual que Ventilla, por ejemplo. Ventilla también tengo un par de piezas. Y ahí, por ejemplo, he ido porque me gusta mucho el rollo del barrio, ¿sabes? La gente mola un huevo y tal. No sé. En Vallecas más o menos también. Es gente...

**F.F-S.-** ¿Lo periférico digamos?

**KAMI.-** No es lo periférico.

**F.F-S.-** Es el punto concreto...

**KAMI.-** Hay barrios que molan, ¿sabes? Igual... No sé. Vallecas es, pues eso. Hay Vallecas, Lavapiés, Malasaña y Chueca aquí en Madrid que son así barrios... Por lo menos que yo conozco, ¿sabes?, porque tampoco soy de aquí de Madrid. No he vivido toda la vida aquí. Son los barrios que mejor rollo me dan. En plan ahí... Con más ambiente...

**F.F-S.-** ¿Cómo ves el elemento vandálico y artístico del graffiti? ¿A qué le darías más valor o más como fundamental? ¿El graffiti no tiene sentido?

**KAMI.-** Sí, el graffiti no tiene sentido. Si le buscas el sentido vandálico o artístico es un poco chungo. No tiene... No tiene más sentido que el rollo de dejarse ver y todo eso. Si te pones a analizar friamente no tiene mucho sentido, ¿sabes? No ganas nada con el graffiti, ¿sabes? No... Vale, ganas fama, pero qué tipo de fama, ¿sabes?... O sea... Fama entre peña y

tal, ¿sabes? No te...no te... no te aporta nada, ¿sabes? O sea... Hombre, yo qué sé, tampoco... Nada material por lo menos. O sea, no te aporta. Entonces, yo qué sé, sabes, no... Que aprendas que esto tenga sentido o no... Yo para mí el graffiti es vandalismo y tiene su... su punto de arte, claro, porque es una movida ahí donde... que la peña, la gente que lo hace pues pone mucho sentimiento en lo que hace, que eso ya es una movida más artística. Y yo qué sé. Y se curran en... pues en su estilo y toda esa movida. Hay gente que se copian uno de otros. Otras movidas, pero vamos... que tiene su parte artística y su parte vandálica también, porque no creo en el graffiti... legal, digamos, ¿no? Sino firmas mogollón, ¿sabes? Puede ser a lo mejor lo que más me gusta del graffiti. Ahh... Es lo que más potencia da, en cantidad y en todo, ¿no? Lo que me ha pasao cantidad de ver firmas de gente que conoces de otras ciudades y como... No sé. Vas andando por todos los barrios y ves... Cuando estás metido en este rollo, ves gente de todo el mundo, ¿sabes? Mola un huevo esta movida. Y yo qué sé. Ahh... Es lo más vandálico, ¿no?, las firmas.

**F.F-S.-** Sí, por lo menos es lo que más critica la gente.

**KAMI.-** Hombre y es... Como es lo que más cantidad hay y más todo es lo más... es lo que más daños causa y todo, ¿sabes? Lo que más hay. Entonces... Yo qué sé. Pueden decir como que es lo más vandálico, ¿no?, lo más [...], ¿no?, lo menos comprendido también [risas].

**F.F-S.-** ¿Qué opinas de la atención de los medios de comunicación hacia el graffiti? ¿Lo entienden o...?

**KAMI.-** Pero es que ahí... Están los medios de comunicación típicos, que verdaderamente no tienen ni puta idea de graffiti y yo qué sé, ¿sabes? Se pueden acercar de dos formas, de «míralos tales estos el vandalismo que hacen» o «mira los artistas éstos lo que hacen en los murales». Ahh. Yo qué sé. Es un medio de comunicación típico que tiene que abreviar las movidas. No te va a explicar toda la historia de toda la movida. Bueno, y luego ya están los libros más... eh... estudiaos y todo eso y los fanzines y todo eso.

**F.F-S.-** ¿Qué opinas de los de la Universidad que investigan el graffiti?

**KAMI.-** Pero es que depende, ¿sabes? Es que hay...

**F.F-S.-** También depende de la actitud, ¿no?

**KAMI.-** Claro, depende de la actitud de la persona que... que estudie la movida y de... de... Yo qué sé. Más que nada es la actitud, ¿sabes?, porque hay mucha gente pues que no... que lleva un cierto tiempo haciendo, estudiando supuestamente el graffiti y... y siguen sin enterarse de nada y no... tampoco... O sea, que lo ven a lo mejor demasiado desde su punto de vista, ¿sabes? O cuando lo dejan de ver desde su punto de vista y lo entienden más [a] los escritores, dejan de ser objetivos y... Y «es un rollo y es que me gusta mucho el graffiti, ¿sabes?» y que tampoco es... realmente ya un... alguien haciendo un estudio en plan objetivo, ¿sabes? Un pibe que se ha... que le ha gustao el graffiti, simplemente, ¿no? Ahh. Pero, no sé. Tampoco me parece ni bien ni mal.

**F.F-S.-** ¿Qué te pareció Henry Chalfant?

**KAMI.-** Un tío que se entrega mogollón, ¿sabes? Ahh... Ehh... Es eso. Es un pibe que realmente pues digamos está fuera de esta movida del graffiti, ¿sabes?, porque no... no tiene nada que ver con este mundillo ni nada, ¿sabes? Pero le gusta mucho y eso. Empezó a... creo que antes a documentarse, antes de... de estudiarlo. Pero empezó... Habla con muchísima gente, ¿no?, y... y ha estao con muchísima gente, yendo a pintar y ha estado en cocheras y todo y, quieras o no, con... al estar tanto tiempo con esa gente pues se ha ido enterando de cómo... cómo son los escritores, ¿no? Aparte de... de estudiarlo de fuera, de «ah, mira esto, tal», aam... ha llegao a entender la actitud de los escritores, no. Porque hay también diferentes tipos de escritores, ¿no?, y... Cambia la actitud de cada uno, más o menos, ¿no? Aparte ya de personas, no. De... del rollo de escritor, ¿no? Cada escritor lleva un rollo diferente. No sé. [...] Buena persona [Chalfant]. Se lo ha currado. [Ruido]

**F.F-S.-** ¿Cómo ves la movida hoy en día? ¿Va hacia abajo, sigue para arriba, se ha mantenido igual?

**KAMI.-** Es que eso es muy difícil de...

**F.F-S.-** ¿Fue alguna vez una moda?

**KAMI.-** Hombre, cada vez que empieza realmente es una moda, ¿sabes? O... o casi cada nueva generación que sale de escritores es una moda, ¿no? Porque cada X años hay una nueva generación de chavalitos que empiezan a pintar y a firmar y todas esas cosas. Y de cada generación, pues... Bueno, hay alguna generación de esas que son de repente miles de chavales y otras que son menos, ¿no? Pero... Pues.. No sé. De cada generación quedan poquillos, ¿no? Depende. En España no sé exactamente cuantas hay ya, ¿sabes? Siete, ocho o nueve. Y de cada una se habrán quedao cinco escritores, ¿no?

**F.F-S.-** Hay una edad crítica o unas edades críticas.

**KAMI.-** Claro.

**F.F-S.-** Depende también de la personalidad de cada uno.

**KAMI.-** Hombre, los que se quedan son los más cabezones, ¿sabes? Y... No sé. La gente que no se tira patrás, ¿no? No sé. Porque también de la gente que... que ha ido dejando hay mucha gente que lo entiendo, ¿no? Porque... Pues eso era una movida que hacían de chavalitos y eso. Lo hacían para divertirse, pero que no era realmente... ni lo han vivido o lo que sea, ¿no? Eran... Y bueno, que lo han ido dejando por... por circunstancias, ¿no? Y luego, pues hay otra peña que... que lo han dejao también, pero que ellos realmente sí lo vivían en la época en que estaban machacando y que eran muy buenos pintando y to eso, ¿no? Que, claro, para llegar a ser bueno pintando tienes que pintar unos cuantos de años, ¿sabes? Cosa que tampoco entiendo, ¿sabes?, pues eso de tirarte seis, siete, ocho, nueve años pintando, ¿no?, llegar a conseguir un estilo tuyo y todo eso y dejarlo, ¿no?, para... Dices, «joder, todo ese trabajo de esos ocho años, que has estado currando todo ese estilo, lo has perdido, sabes, lo has dejado todo». No lo entiendo realmente eso. Entiendo que hay subidas y bajadas, que... Joder, te vas haciendo mayor, tienes que buscarte tus billetes, tienes que comer, tienes que pagarte el alquiler y todo eso. Y va, no puedes andarte con tonterías de gastarte tanto en botes, de que si te pillan y tal. Pero, yo qué sé. También, cómo tu vas variando tu modo de vida también puedes variar, adaptar el

graffiti que... que realmente ha llegado a... a formar parte de tu vida, ¿sabes? Puedes adaptar eso a lo demás, ¿no? Por lo menos es lo que he estado haciendo yo.

**F.F-S.-** ¿Se puede llegar a considerar una forma de vida, una filosofía de vida?

**KAMI.-** Pero tampoco una filosofía de vida, ¿sabes? Forma parte de tí, ¿sabes? No sé... Yo soy un pibe que hace mis cosas, vale. Pero hay gente, imagino... Estoy convencido de que todos los que pintamos estamos medio locos, ¿sabes? Pero... No tiene sentido que hagamos esta movida. Hum... Pero... Tampoco pienso que sea mi forma de vida, ¿no? Yo tengo mi forma de vida como... como otro pavo que hace cualquier otra cosa lo que pasa que esto está conmigo, ¿sabes? Si me voy por ahí de viaje, pues me llevo pintura y dejo mi nombre por ahí, porque me gusta dejar mi nombre. Y llevarlo a lo más... a los más sitios posibles. Si voy por la ciudad, no llevo siempre pintura, pero intento llevarme pintura de vez en cuando y echar unas firmas y tal. Y eso, pintar no a menudo, pero... Yo qué sé... Y voy por ahí y miro paredes, ¿sabes? La gente pues no va mirando paredes. Y yo qué sé. Pues la gente que escribe pues sí. Pero eso simplemente forma parte de tu vida en ese sentido, ¿sabes? Que te vas fijando en eso, porque lo estás haciendo, ¿no? Te vas fijando en toas las firmas que ves por ahí. Pero, ya tampoco es que yo viva para... Yo qué sé. [...] las movidas, ¿sabes?

**F.F-S.-** Háblame un poco así de estilos. Porque, ¿el estilo es la forma de la letra y luego puede haber estilos personales, estilos locales...?

**KAMI.-** Pero no sólo la forma de la letra. La forma de la letra, la forma de hacer las letras, de unir las, de colorearlas, de todo, ¿sabes? De firmar. De todo. Todo es estilo, ¿sabes?

**F.F-S.-** El sitio donde se coloca, ¿también es estilo? ¿Dónde la ubicas, que si en una parte alta...?<sup>10</sup>

**KAMI.-** Más que el estilo en sí más es el rollo del escritor, ¿sabes? Que hay escritores que pues eso hacen sólo rollos murales, que si muy artistas. Hay otros que sólo firman. Hay otros que hacen un poco de todo. Hay unos que pintan en sitios... No son rollos murales, pero intentan mirarse los sitios de... de guays. Tampoco se arriesgan. Hay gente que se arriesga más, pero eso es más una actitud, ¿sabes?, más que el estilo, ¿sabes?. El estilo es ya lo que es la obra cuando la veas, ¿sabes? Ya da igual en que esté pintao, si está en un tren, en un muro, en un autobús, lo que sea, ¿sabes? El estilo es... es cómo juegas con las letras, los colores. Es que es muy... No se puede... No sé. Hay gente que se puede tirar cuatro mil horas hablando de estilo y otros que tampoco dicen nada, ¿sabes? No sé. Una movida que intentas conseguir que sea tuyo propio.

**F.F-S.-** ¿Se nota diferencia de estilo entre los que toman, digamos, una vía de estudios artísticos frente a los otros?

10

Con esta pregunta me quería referir al hábito de algunos escritores a situar siempre sus firmas, potas o piezas en una ubicación determinada, como es el caso de RAFITA. Creo que KAMI al responder entendió que me refería a los soportes, aunque no sé si en su respuesta incluiría también lo que yo planteaba.

**KAMI.-** Sí, claro, claro, en todo.

**F.F-S.-** ¿Para bien o para mal, porque a veces puede que hasta se amaneren?

**KAMI.-** No, pero es que... Date cuenta que... Yo qué sé. Hay... Es como en música, como en todo tipo de arte supongo, ¿no? Que tienes... Aam... Pues eso, veinte pioneros por un lao y luego tienes veinte pavos innovadores que salen con cosas que da igual la época que sea, de donde han salido... Aam... Y luego, pues hay peñita que intenta hacer sus cosas, ¿no? Pero... Yo qué sé. Luego la gran mayoría que ves de las pitadas pues tienen influencia de esos veinte pioneros y de esos veinte innovadores, ¿no? Aam... Y a algunos pues se les ve las influencias muy claras. Este se ha copiao, pero que se mueve mucho y es... Pues, a mi modo de ver, pues no han conseguido su estilo propio. Y luego hay otra gente que vale que puedes ver influencias, pero tampoco las ves de dónde, ¿no? A lo mejor, vale sí... Yo qué sé. Hum... De mi estilo se podría decir que hay influencias de KASE y de PHACE TWO, de Nueva York, pero más que nada porque son cosas muy rectas y hay muchas rectas y tal y no y es... Antes era más complicao, ahora intento hacerlo recto, medio complicao, pero con formas simples, ¿no? Aunque las letras sean complicadas, pero que las formas sean simples. Aam. Y eso, pues creo que es bastante mío, no, el rollo que he conseguido. Aam. Pero, el rollillo de rectas y tal, y de asimetría es un rollo diferente, ¿no? No sé. Aam. Pero bueno.

## 2. Glosario

He considerado oportuno añadir un breve vocabulario donde figuren algunos términos grafiteros o hiphoperos y específicos a los que se ha ido haciendo referencia a lo largo de los distintos apartados o bien se han ido documentando a lo largo de mi investigación. Espero que sea de gran utilidad para quienes se inicien en la comprensión de esta subcultura urbana.

**acción criminal:** s. Actuación grafitera de gran impacto social.

**áfrica:** s. Colgante con el mapa de Africa, originado en la subcultura *Hip Hop*, pero compartido con otras, como la rastafari.

**Amistad-Respeto-Amor:** s. Lema hiphopero latino.

**arriba-abajo:** s. De arriba-abajo.

**autóctono:** s. Escritor de graffiti que no se integra dentro de la subcultura *Hip Hop* ni necesariamente tiene que insertarse dentro de las pautas estéticas del graffiti newyorkino.

**backgrounding:** s. *Going over*, pisado de un graffiti por otro.

**battle:** s. Batalla.

**batalla:** s. 1 Confrontación entre escritores o grupos de escritores o entre un escritor o un grupo de escritores y una institución. 2 Competición entre grupos de *breakers*.

**B-boy:** s. 1 *Breakbeat boy*, miembro masculino del movimiento *Hip Hop*. / 2 *Bad boy*, chico malo, pandillero.

**B-girl:** s. 1 *Breakbeat girl*, miembro femenino del movimiento *Hip Hop*. / 2 *Bad girl*, chica mala, pandillera.

**bite:** v. 1 Imitar el estilo de otro escritor. / 2 Copiar.

**black book:** s. Cuaderno de bocetos y firmas.

**blow up:** v. Inflar, agrandar.

**bomb:** v. Machacar una zona con graffiti.

**bombardear:** (ingl. *to bomb*) v. Inundar de firmas un soporte con un rotulador.

**bombardero:** s. *Tagger*, escritor que se dedica a firmar.

**boquilla:** s. Válvula.

**bote:** s. Aerosol.

**breakdance:** s. Modalidad de baile a base de movimientos segmentados, ligada al movimiento *Hip Hop*. En él se distinguen dos modalidades básicas: el *popping* (de pie) y el *floor* (sobre el suelo) con un fuerte componente acrobático.

**breakdancer:** s. *Breaker*, bailarín de *breakdance*.

**breaker:** s. Bailarín de *breakdance*.

**brocha:** s. Rotulador de trazo grueso.



**buff:** 1 s. Sustantivo despectivo aplicado a las autoridades que se dedican a la limpieza de graffiti. / 2 to buff: v. Borrar, limpiar o repintar un soporte cubierto de graffiti.

**buffing:** s. Limpieza o eliminación de graffiti.

**burn:** v. Figuradamente quemar, vencer en una competición de graffiti o sorprender con un graffiti.

**calva:** s. Parte de la pieza deficientemente cubierta de pintura.

**camaleón:** s. Brocha de fabricación casera.

**candy apple:** s. Ciudad-graffiti.

**cantoso:** adj. Que llama la atención.

**cap:** s. Válvula de un aerosol.

**casa entera:** s. Graffiti que recubre todo el perímetro visible de un edificio, incluíble el tejado.

**chapa:** s. 1 Graffiti de trenes. / 2 Graffiti realizado sobre un soporte metálico fijo (puerta, valla, etc.)

**chichi:** s. 1 Toy. / 2 Chapuza.

**chichote:** s. Toy.

**chillin':** adj. Se aplica a un estilo cuando éste resulta frío o está fuera de lugar.

**chochete:** s. Toy.

**cibergraffiti:** s. Graffiti vinculado con el género de la ciencia-ficción, en el que juega un papel protagonista la tecnología, la infografía y las representaciones de mundos extraterrestres o futuristas.

**ciudad-graffiti:** s. Consiste en una abrumadora aglomeración extensiva de graffiti que suele abarcar varios bloques de viviendas o edificaciones de diverso tipo.

**clan:** s. Grupo de escritores.

**clique:** s. Grupo de escritores.

**club:** s. Grupo de escritores.

**clue:** s. Grupo de escritores.

**craker:** s. Hacker cuya actividad presenta un ánimo malicioso de carácter destructivo.

**creu:** (ingl. crew) s. Grupo de escritores.

**crew:** s. Grupo de escritores.

**criu:** (ingl. crew) s. Grupo de escritores.

**cru:** (ingl. crew) s. Grupo de escritores.

**culture jammer:** s. Hacker que centra su acción en el ataque a la cultura de consumo mediante la elaboración de contrapublicidad.

**dabuti:** adv. Bien, bueno.

**de arriba a abajo:** s. 1 Graffiti que ocupa toda la altura de un vagón, pero no todo su largo. / 2. Graffiti que ocupa toda la altura de un soporte, pero no todo su largo.

**de lado a lado:** s. End-to-End, de extremo a extremo.

**deejay:** s. Disc jockey, giradiscos o pinchadiscos.

**def:** (ingl. death) 1 adj. De muerte, que es realmente bueno / 2 **def style:** s. Buen estilo.

**demacrado:** adj. Graffiti deteriorado por el tiempo.

**diyei:** (ingl. deejay) s. D.J.

**D.J. (disc jockey):** s. Giradiscos o pinchadiscos.

**down:** s. Acción grafitera de un grupo.

**electro:** s. Electro funk, electro rap, estilo derivado del funk a base de instrumentos computerizados y sonido electrónico.

**electrograffiti:** s. Cibergraffiti.

**elite writer:** s. Escritor veterano, con amplios conocimientos técnicos y operativos.

**End-to-End (E-to-E):** s. 1 Graffiti que cubre todo el lateral de un vagón de un extremo a otro. / 2 Graffiti que cubre un soporte de extremo a extremo.

**escritor (de graffiti):** s. 1 Aquel que hace graffiti de cuño americano.

/ 2 Aquel que hace cualquier tipo de graffiti.

**esqueleto:** s. Contorno y boceto de la pieza.

**estilo:** s. 1 Tipo de letra. / 2 Habilidad para diseñar la letra. / 3 Acento personal del graffiti de un escritor o características formales predominantes en un grupo de escritores o una demarcación territorial. / 4 Lenguaje, estética, música, creaciones culturales, actividades focales, etc., utilizados por grupos de jóvenes para manifestar exteriormente su identidad social.

**e-zine:** s. Infofanzine.

**fachada:** s. Graffiti que recubre el frente de un local o edificio.

**fade:** 1 s. Corte de pelo muy rapado por los lados, característico de los B-boys. / 2 **to fade:** v. Combinar colores.

**fake fanzine:** s. Fanzine falso o fanzine señuelo. Artimaña editorial realizada con objeto de fichar y controlar la actividad de los escritores de graffiti.

**fanzine:** (ingl. *fanatic* + *magazine*) s. Graffiti fanzine. Publicación periódica u ocasional, alternativa a los medios de comunicación oficiales, de, por y para los escritores, en la que se divulgan fotografías de graffiti, entrevistas con figuras del graffiti o de la música hip hop e informaciones varias.

**fanzinar:** v. Alucinar, flipar, fascinar.

**fastwriter:** s. Pintatrenes.

**fat cap:** s. Válvula de aerosol que permite trazados gruesos.

**firma rotulada:** s. Firma con un diseño más elaborado y cuidado, incluso de gran tamaño, que busca una más óptima visualización de la firma, muy común entre autóctonos.

**flechero:** s. 1 Escritor de graffiti que firma con un estilo flechado. / 2 **Tagger** autóctono.

**flick:** s. Fotografía hecha por un escritor de su graffiti.

**flicking:** s. Documentación fotográfica de graffiti realizada por sus propios autores.

**flicks book:** s. Albún de fotografías de graffiti propiedad de un escritor.

**flujo:** s. Cursividad del trazo de la firma.

**fondear:** v. Aplicar una primera capa de pintura, preparatoria para la pieza, o el color base de la pieza.

**freestyling:** s. 1 Rimar sin acompañamiento musical. / 2 Rimar de forma improvisada. / 3 Hacerse un graffiti de estilo improvisado.

**fresh:** 1 adj. Aquello que es realmente bueno / 2 **fresh style:** s. Buen estilo.

**front:** s. Graffiti que recubre la fachada de un local o edificio.

**funk:** s. Género musical de baile que surge en los 70 como evolución del R&B y el soul.

**gang:** s. 1 Pandilla / 2 Grupo de escritores.

**Gansta Graffiti:** s. Modalidad de graffiti ligada a las bandas callejeras y al gansta rap, cuyos temas versan acerca de la muerte, el poder, la violencia, el lujo o el abuso sexual, en un planteamiento que se agita entre la denuncia y el orgullo. Puede considerarse una apología de la violencia salvaje, los actos delictivos y la organización criminal como medio de enfrentamiento al sistema y sus valores.

**gena:** (ingl. *generic*) s. Una birra de graffiti.

**genaro:** s. Toy, escritor chapuzas, sin estilo.

**generic:** 1 adj. Que es incorrecto / 2 **generic style:** s. Mal estilo.

**getting up:** 1 v. Dejarse ver, firmar extensivamente. / 2 Golpear felizmente un tren.

**go over:** v. Pisar la firma o pieza de otro escritor. Guarrear. Tachar.

**golpe:** s. 1 Hit. / 2 Acción grafitera.

**golpe de mano:** s. Acción grafitera premeditada.

**good-writer:** s. 1 Buen escritor. / 2 Escritor "legal".

**gore movie:** s. Cine de casquería.

**graf:** s. Figura independiente pintada con dos o más colores y que puede adoptar un aspecto plano o volumétrico.

**graf-tag:** s. Dibujo-firma. Firma que consiste en un icono, prescindiéndose del uso de letras.

**graffiti:** (it. *graffiare*) s. 1 Medio de expresión o comunicación no institucional que se sirve de representaciones bidimensionales y tridimensionales, abarcando tratamientos que van desde lo netamente pictórico a no netamente escultórico. Se realiza manualmente, con empleo de instrumentos e, incluso, el auxilio de plantillas generalmente sobre un soporte fijo, portátil o móvil; estable o inestable. Puede presentar un carácter lúdico, ritual, informativo o ideológico de modo independiente o de forma combinada. Su autor incurre conscientemente en la indecorosidad o la ilegalidad, en una actuación fundamentalmente transgresiva. / 2 Expresión subcultural urbana, artístico-subversiva, exponente estético-visual desde los 80 del movimiento *Hip Hop* (graffiti de cuño americano, graffiti *alla americana*, graffiti *newyorkino*, *Spraycan Art*, *Aerosol Art*, *Subway Art*, *Subway Graffiti*, *Underground Graffiti*, *Contemporary Underground Graffiti*, *Graffiti Movement*, *Graffiti Move*).

**graffiti escultórico:** s. Graffiti realizado mediante grabado, tallado, modelado o adición de elementos.

**graffiti mixto:** s. Graffiti escultórico cromado o policromado.

**graffiti park:** s. Grafitódromo.

**graffiti passage:** s. Conjunto de una o más calles o callejones cubiertas intensivamente de graffiti.

**graffiti place:** s. Conjunto de graffiti ubicado en lugares recogidos o retirados en recintos despejados o ajardinados y parques.

**graffiti style:** s. 1 Denominación global que reúne -desde una evaluación socioléctica- todas las

manifestaciones formales insertas en el movimiento graffiti. / 2 Término con el que se etiqueta todo aquel producto cultural que asume superficialmente la estética del graffiti de cuño americano.

**Graffitismo:** s. 1 Tendencia artística que asume y acopla a las corrientes transvanguardistas la estética del *Graffiti Move*, manteniendo su discurso subversivo en unos términos suavizados y aceptables para su integración y comercialización en los circuitos artísticos institucionales. / 2 Tendencias plásticas que encuentran en la estética y la gestualidad del graffiti una influencia o un motivo de inspiración.

**graffitista:** s. 1 Artista convencional cuya obra encuentra en el graffiti una fuente estética de inspiración o se sirve del graffiti como medio de expresión. / 2 Escritor o ex-escritor de graffiti que desarrolla su obra en un ámbito legal.

**grafiteo:** s. Realización de graffiti.

**grafitero:** (ingl. e it. *graffiti*) s. Escritor de graffiti.

**grafitódromo:** s. Lugar o circuito permitido oficialmente para pintar graffiti.

**grafitosfera:** s. Ecosistema visual de desarrollo del graffiti.

**grand design:** s. Obra maestra.

**guapo:** 1 adj. Bonito / 2 adv. Bueno.

**guarrear:** v. Firmar a discreción, sin respeto.

**guerra de estilo:** s. Competición entre escritores por alcanzar la mayor perfección estilística, con el diseño de nuevos estilos y dejándose ver lo más posible.

**gusano:** s. Tren cubierto por entero con graffiti.

**hacker:** s. Pirata informático.

**hall of fame:** s. Lugar reservado para que los recién llegados al barrio dejen sus firmas o para dejar mensajes.

**hardcore (rap):** s. Rap duro, con referencias al sexo, la violencia o el radicalismo político.

**Hip Hop:** s. Movimiento cultural internacional, de raíz afroamericana e hispana, surgido a mediados de los 70 en el Bronx newyorkino. En los 80 se extiende por todos los EE.UU. y el resto del planeta bajo la bandera del no a la violencia, no a la droga y no al racismo. Tiene en la música rap, el breakdance y el graffiti sus más contundentes vehículos de manifestación estética.

**hiphoper:** (ingl. hip hop) s. Persona afín al movimiento Hip Hop o elemento integrado en él.

**hit:** 1 s. Golpe, firma elevada. / 2 to hit: v. Firmar en lo alto de un soporte.

**hobby:** s. Afición, entretenimiento.

**Hot 110:** s. Escritor chivato, confidente de la policía.

**hub:** s. Escritor ampliamente relacionado que sirve de enlace entre escritores y grupos de distintas áreas.

**huge mural:** s. Muro gigante.

**infofanzine:** E-zine, fanzine confeccionado para su divulgación a través de Internet.

**infograffiti:** s. Graffiti realizado por hackers en el medio informático.

**jam:** s. Encuentro de escritores en los que se realizan actividades festivo-culturales: exhibiciones de graffiti, breakdance, rap, etc.

**jazz rap:** s. Hip-hop-jazz, hip-bop, cruce entre el jazz y el rap.

**jijoso:** (ingl. hip hop + -oso) s. Hiphoper en sentido peyorativo.

**juguete:** s. Rotulador fino.

**jumbo cap:** s. Válvula de aerosol que permite un trazado extragrueso.

**kill:** v. tr. Recubrir excesivamente una superficie de graffiti.

**king:** s. Título que recibe el mejor escritor de una demarcación espacial, de un tipo de graffiti, por prolífico o por su calidad de estilo.

**klan:** s. Grupo de escritores.

**klub:** s. Grupo de escritores.

**klue:** s. Grupo de escritores.

**kreu:** (ingl. crew) s. Grupo de escritores.

**krew:** (ingl. crew) s. Grupo de escritores.

**kriu:** (ingl. crew) s. Grupo de escritores.

**kru:** (ingl. crew) s. Grupo de escritores.

**lady:** s. Tratamiento respetuoso entre B-girls.

**lay-up:** s. Cochera.

**linterna:** s. Rotulador grueso.

**logortera:** (logotipo + horterera) adj. Se aplica a las firmas cuando su diseño es de mal gusto, no tiene clase, se inspira en el diseño gráfico más comercial o resulta facilón.

**lord:** s. Tratamiento respetuoso, de corte aristocrático, empleado por algun B-boy.

**M.C. (Master of Ceremonies):** s. Maestro de ceremonias, líder rapero.

**mafia:** s. Grupo de escritores.

**mag:** s. Forma abreviada de magazine.

**magazine:** s. Fanzine.

**magnet:** s. Escritor que edita magazines.

**mailbombing:** v. Acción de piratería informática que consiste en bombardear un servidor con gran cantidad de mensajes.

**makear:** (ingl. to make up) v. Arreglarse, ponerse de gala.

**manga:** s. Modalidad de cómic y cine japonés.

**mangaka:** s. Dibujante de manga.

**maría:** s. Marihuana.

**marijuana:** s. Marihuana.

**master:** (ingl. master + star) s. Maestro de estilo.

**master:** s. Maestro, escritor veterano.

**masterpiece:** s. 1 Pieza. / 2 Pieza u obra maestra, graffiti de gran calidad.

**mentor-protégé:** s. Escritor veterano que desde su experiencia instruye en la técnica y en las pautas de comportamiento a un escritor novato al que toma por pupilo.

**mob:** s. Grupo de escritores.

**mobbe:** s. Grupo de escritores.

**molar:** v. Gustar.

**motion tagging:** s. Firmas hechas en el interior de vagones.

**MR.** (mister): s. Tratamiento respetuoso empleado entre *B-boys*.

**muñegote:** (muñeco + monigote) s. graf grotesco.

**muralista:** s. Artista o escritor de graffiti que pinta en muros con permiso.

**muro:** s. Graffiti mural que recubre gran parte de la extensión del soporte, obra de un escritor solo o de todo un equipo.

**new school:** s. Con este término se engloba a las nuevas generaciones de escritores surgidas alrededor de 1993 ó 1994, que no participaron en la génesis del movimiento en España.

**nick:** v. Hurtar. En especial se aplica a la apropiación indebida de material para escribir.

**No Limits:** s. Sin barreras, ilimitado. Concepto que aborda el planteamiento de superación de las acciones de los escritores tanto como individuos o como colectivo y el desarrollo físico desmedido y transgresor del movimiento.

**odograffiti:** s. Medio de expresión o comunicación oloroso no institucional, corporal o con empleo de instrumentos. Puede presentar un carácter lúdico, ritual, informativo o ideológico de modo independiente o de forma combinada. Su autor incurre deliberadamente en la indecorosidad o la ilegalidad, en una actuación fundamentalmente transgresiva.

**old school:** s. Con este término se engloba a aquellos escritores

pioneros del *Hip Hop Graffiti*. En España se viene a asignar este apelativo a quienes empezaron su andanza en los 80, pudiéndose ampliar para aquellos que lo hicieron en los primeros años de los 90.

**one:** adj. El único, el número uno.

**panel piece:** s. Graffiti que ocupa el espacio bajo las ventanas y entre las puertas de un vagón de tren.

**Paz-Amor-Unidad:** s. Lema hip hop.

**pegamento:** s. Brocha de fabricación casera.

**pegar:** v. Golpear con pegatinas takeadas.

**piece:** s. Pieza de graffiti.

**piece book:** s. Cuaderno de bocetos.

**pieza:** (ingl. piece) 1 Graffiti consistente en un nombre de cuatro o más caracteres que se sitúa en los exteriores de vagones, debajo de las ventanillas sin ocupar toda la longitud, incluyendo acaso un dibujo. / 2 Graffiti de cierta envergadura, con al menos el empleo de tres colores.

**pieza mural:** s. Graffiti mural que recubre gran parte de la extensión del soporte, obra de un escritor solo o de todo un equipo.

**pijoso:** (pijo + piojoso) s. Calificativo peyorativo para los niños bien.

**pijo:** s. Niño bien, antítesis del *B-boy*.

**pillar:** v. 1 Coger algo. / 2 Hurtar. / 3 Capturar a alguien. / 4 Coscarse, enterarse. / 5 Comprar droga.

**pintamuros:** s. Escritor que realiza graffiti sobre soportes parietales.

**pintatrenes:** s. Escritor de graffiti que se dedica a asaltar trenes. Correctamente, este calificativo debe de asignarse a aquel que pinta el exterior de vagones o locomotoras.

**plateado:** s. Pieza en cuya composición juega un papel hegemónico el uso del plata.

**posse:** s. 1 Grupo de escritores. / 2 Alianza de dos o más grupos para una acción común. / 3 Grupo en torno a un rimador, un DJ o un grupo de rap.

**pota:** s. Graffiti consistente en una firma rápida de dos o tres letras, en general con una base de pintura y un contorneado.

**powerline:** s. Línea potente que contornea las letras de algunos graffiti.

**quemadura:** s. Graffiti muy bueno.

**quemar:** v. Salirse, hacer un graffiti muy bueno.

**quemarse:** v. 1 Estar fichado por la policía / 2 Tener la firma muy gastada, muy vista.

**rack:** v. Hurtar, mangar, apropiarse indebidamente de material para escribir.

**racking:** s. Hurto o robo de material para escribir.

**racking up:** s. Racking.

**rad:** adj. Muy bueno.

**rap:** s. Ritmo musical repetitivo, que participa de la melopea africana, el blues recitado, la jerga de los DJs y las interpelaciones habladas de los soulmen. Se acompaña de recursos musicales como el beatboxing o human beatboxing, el backspinning, el breakdown, los breaks, el scratching, el sampler, etc.

**rapear:** v. Hacer rap.

**rapero:** (ingl. rapper) Rimador, cantante de rap, rapsoda del suburbio, voz del gueto. Por lo general sus historias hablan, con un acento crítico o burlesco y un ánimo subversivo, acerca de realidades concretas y próximas.

**rapper:** s. Rimador.

**real:** (ingl. real) adj. Auténtico, genuino.

**rey:** s. King.

**rimadero:** s. Competición consistente en la improvisación de rimas sucesivamente entre varios rimadores.

**rimador:** s. Rapero.

**rimar:** v. Rapear.

**room:** s. Graffiti doméstico que se realiza en interiores (habitaciones, locales, etc.), o en espacios recogidos.

**room D.J.:** s. D.J. auténtico, no comercial.

**salirse:** v. 1 Hacer algo muy bueno. / 2 Sorprender con un estilo 3-D logrado.

**scratching:** s. 1 Recurso musical que consiste en el sonido que surge de rayar un disco de vinilo. / 2 Tagging mediante el rayado de una superficie con un instrumento punzante o aspero.

**segurata:** (seguridad + cheli -ata) s. Guardia de seguridad, vigilante.

**serigrafitti:** s. Graffiti realizado mediante el estarcido o pulverizado sobre una plantilla.

**silly-looking:** adj. Se aplica a una imagen tonta, simplona o edulcorada.

**skate-board:** s. Monopatin.

**skater:** s. Patinador.

**sketching:** s. Sketching graf, abocetado o dibujo lineal sencillo, monocromo, de trazo rápido y escaso.

**skinny cap:** s. Válvula de aerosol que permite trazados finos.

**spraycan:** s. 1 Bote, aerosol. / 2 **Spraycan Art:** s. Término con el que se puede designar al Graffiti Movement.

**Squatter Graffiti:** s. Pintadas realizadas en los interiores y exteriores de casas okupadas.

**stamp:** Throw up de letras rectas, tridimensionales.

**star:** s. Estrella, rey de estilo.

**storefront:** s. Decoración de estilo graffiti en la fachada de un local.

**stupid fresh:** 1 adj. Extremadamente bueno. / 2 **stupidfresh style:** s. Estilo extremadamente bueno.

**style:** s. Estilo.

**style war:** s. Guerra de estilo.

**subway:** s. Ferrocarril metropolitano. / 2 **Subway Art:** s. Término con el que se puede designar al Graffiti Movement.

**superwriter:** s. Escritor completo.

**tag:** s. Firma.

**tag especular o simétrico:** s. Firma formulada de forma simétrica de tal modo para ser legible por una y otra cara de un cristal, habitual en el *scratching*.

**tagger:** s. Escritor que firma.

**tagging:** s. Acción de firmar.

**tagging indirecto:** s. Firmas realizadas sobre pegatinas con las que se golpea.

**tagging up:** v. Firmar con rotulador o aerosol.

**takear:** v. 1 (ingl. *to tag*) Firmar. / 2 (ingl. *to take*) Hurtar.

**tanque:** s. Aerosol de gran volumen.

**technograffiti:** s. Cibergraffiti, electrograffiti.

**throw up:** 1 s. Pota. / 2 Graffiti de mal estilo. / 3 *to throw up:* v. Potear.

**tolay:** (ingl. *toy* + cheli *julay*) s. 1 Escritor imbécil, que no respeta a sus compañeros. / 2 Escritor fanfarrón.

**Top-to-Bottom (T-to-B):** s. De arriba a abajo.

**toy:** s. 1 Escritor primerizo, inexperto, incompetente o estancado. / 2 Rotulador fino.

**toyako:** s. Escritor que viste de un modo ostentoso y que va en plan radical, de tal modo que no puede pasar desapercibido.

**tren entero:** s. Tren cubierto enteramente con graffiti.

**tribe:** s. Grupo de escritores.

**turf:** s. Territorio de una banda o de un grupo.

**turntablism:** s. Arte de tocar o manipular el tocadiscos por un D.J.

**up:** adj. Describe a aquel escritor cuya obra se ve frecuentemente o está en activo.

**uprock:** s. Modalidad de baile de lucha, integrada en la subcultura *Hip Hop* junto al *breakdance*.

**vagón entero:** s. Vagón cubierto de arriba abajo y de un extremo a otro por graffiti.

**versalista:** s. Escritor autóctono que exclusivamente firma.

**vomitado:** s. Pota.

**wak:** s. Graffiti malísimo, chapucero, sin estilo.

**wall:** s. Graffiti mural que recubre gran parte de la extensión del soporte, obra de un escritor solo o de todo un equipo.

**webzine:** s. Fanzine editado por Internet.

**whole building:** s. Casa entera.

**whole car:** s. Vagón entero.

**whole house:** Casa entera.

**whole train:** s. Tren entero.

**wild style:** s. Estilo salvaje, liso, complicadamente legible.

**window-down:** s. Graffiti de dos o tres nombres, hecho bajo las ventanas de un vagón y a su largo por distintos escritores que tratan de armonizar sus estilos.

**worm:** s. Gusano, tren entero.

**writer:** s. Escritor de graffiti.

**writers' corner:** s. Lugar específico, reservado por la costumbre para la ejecución de graffiti o donde se aglomera el graffiti, convirtiéndose en un punto tradicional de grafiteo.

**zine:** s. Forma abreviada de *fanzine*.





# FUENTES

## 1. Bibliografía<sup>1</sup>

**ADLER, B. y BECKMAN, Janette:** Rap: Portraits and Lyrics of a Generation of Black Rockers. Omnibus Press, 1991.

**AGUILERA CERNI, Vicente:** Diccionario de arte moderno. Fernando Torres, Valencia, 1979.

**ALCAZAR, Miguel y ALGUACIL, Julio:** "Vallecanos la identidad que pervive". Alfoz. Madrid, Territorio, Economía y Sociedad, n° 81-81, CIDUR, Madrid, 1991: 133 y ss.

**ALCINA FRANCH, José** [1982]: Arte y antropología. Alianza Editorial, Madrid, 1988.

**ALEXANDER, Bob:** "Male and Female Restroom Graffiti". Maledicta: The International Journal of Verbal Aggression, 2, verano-invierno de 1978: 42-59.

**ALEXANDER, Jeffrey C.** [1987]: "La centralidad de los clásicos". GIDDENS, Anthony; TURNER, Jonathan y otros: La teoría social hoy. Alianza Editorial, Madrid, 1990: 22-80.

**ALI, Wijdan:** Modern Islamic Art. Development and Continuity. University Press of Florida, Gainesville, 1997.

**ALLAND, A.:** The artistic Animal: An Inquiry into the Biological Roots of Art. Garden City, N.Y., Doubleday, 1972.

**ÁLVAREZ JUNCO, José:** "Movimientos sociales en España: del modelo tradicional a la modernidad postfranquista", Los nuevos movimientos sociales. De la ideología a la identidad. C.I.S., Madrid, 1994: 413-442.

**ARHEIM, Rudolf:** El pensamiento visual. Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1971.

----- [1986]: Nuevos ensayos sobre psicología del arte. Alianza editorial, Madrid, 1989.

**ARIAS, Fernando:** Los graffiti: juego y subversión. Lindes/Comunicación, Valencia, 1977.

**ARLUKE, Arnold; KUTAKOFF, Lanny y LEVIN, Jack:** "Are the Times Changing? An Analysis of Gender Differences in Sexual Graffiti". Sex Roles, 16, enero de 1987: 1-7.

**AVELLINO, Francesco M.:** Osservazioni sopra alcune iscrizioni e disegni graffiti sulle mura di Pompei. Stamperia Reale, Nápolés, 1841.

**BAEDER, John:** Sign Language: Street Signs as Folk Art. Harry N. Abrams, Inc., New York, 1996.

**BAILLY, Antoine S.:** La percepción del espacio urbano: conceptos, métodos de estudio y su utilización en la investigación urbanística. Instituto de Estudios de Admón. Local, Madrid, 1979.

---

<sup>1</sup> Por orden alfabético de los autores.

- BARTHES, Roland:** "Rhétorique de l'image", Communications, nº 4, 1964.
- [1982]: Lo obvio y lo obstuso. Imágenes, gestos, voces. Paidós, Barcelona, 1986.
- BATES, John A. y MARTIN, Michael:** "The Thematic Content of Graffiti as a Nonreactive Indicator of Male and Female Attitudes". The Journal of Sex Research, 16, noviembre de 1980: 300-315.
- BAUDRILLARD, Jean** [1972]: "Requiem for the Media". For a Critique of the Political Economy of the Sign. Telos Press, St. Louis, 1981: 164-184.
- [1973]: The Mirror of Production. Telos Press, St. Louis, 1975.
- "Koolkiller. Les graffiti de New York au l'insurrection par les signes". Papers, nº 3, Barral Editores, Barcelona, 1974.
- [1981]: "The Precession of Simulacra". Simulations. Semiotext(e), New York, 1983: 1-79.
- BECHI, Guglielmo:** "Relazione degli scavi di Pompei.". Real Museo Borbónico, 1, 1824; 2, 1825; 6, 1830.
- BELL, M.M., BELL, M.M. y GODEFROY, K.:** "Community Responses to Graffiti". Ponencia presentada en el International Symposium on Vandalism, Seattle.
- BERNDT, Jaqueline** [1995]: El fenómeno manga. Martínez Roca, Barcelona, 1996.
- BODENMANN-RITTER, Clara** [1975]: Joseph Beuys. Cada hombre, un artista. Conversaciones en Documenta 5 - 1972. Visor, Madrid, 1995.
- BONITO OLIVA, Achille** [1990]: El arte hacia el 2000. Akal, Madrid, 1992.
- BRACK, A.:** "Home-Boys-Eine Neue Jugendszene". Kriminalistik, nº 6, 1990: 331-335.
- BRAUN, T.F.R.G.:** "The Greeks in Egypt". The Expansion of the Greek World. Eighth to Sixth Centuries B.C. The Cambridge Ancient History, v. 3, part. 3, editado por John Boardman y N.G.L. Hammond, 2ª ed., Cambridge University Press, Cambridge, Londres y New York, 1982: 50.
- BREWER, Devon D.:** "Hip Hop Graffiti and the Hope for Youth Program". Seattle: The Dolores Sigongq Mavoral Campaign. 1989.
- "Hip Hop Graffiti Writers' Evaluations of Strategies to Control Illegal Graffiti". Human Organization, Journal of the Society for Applied Anthropology, vol. 51, nº 2. Oklahoma City, 1992: 188-196.
- BREWER, Devon D. y MILLER, Marc L.:** "Bombing and Burning: The Social Organization and Values of Hip Hop Writers". Deviant Behavior, nº 11, 1990: 345-369.
- BRIHUEGA SIERRA, Jaime:** "La cultura visual de masas". RAMÍREZ, Juan Antonio (dior.): Historia del Arte. El mundo contemporáneo. Alianza Editorial, Madrid, 1997: 395-450.
- BRINTON, Crane:** Anatomy of Revolution. Rev. ed. Knopf, New York.
- BROWN, Waln K.:** "Graffiti, Identity and the Delinquent Gang". International Journal of Offender Therapy, 22, 1978: 46-48.
- BRUNER, Edward M. y KELSO, Jane Paige:** "Gender Differences in Graffiti. A semiotic Perspective". Women's Studies International Quarterly, 3, 1980: 239-252.
- BUBER, Martin:** Between man and man. Fontana, Londres, 1961.
- Yo y tú. Nueva Visión, Buenos Aires, 1974.
- BURGOYNE, Patrick y LESLIE, Jeremy:** Bored. Surf/ Skate/ Snow Graphics. Laurence King Publishing, 1997.
- CAHN, Walter** [1979]: Obras maestras. Ensayo sobre la historia de una idea. Alianza, Madrid, 1989.

- CALABRESE, Omar [1985]: El lenguaje del arte. Paidós, Barcelona, 1987.
- Cómo se lee un obra de arte. Cátedra, Madrid, 1993.
- [1987]: La era neobarroca. Cátedra, Madrid, 1994.
- CALVO SERRALLER, Francisco: La novela del artista. Imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850. Mondadori, Madrid, 1990.
- CALVO SERRALLER, Francisco, GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel y MARCHÁN FIZ, Simón: Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945. Turner/Fundación F. Orbegozo, Madrid, 1979.
- CAMACHO, Javier, DIAZ, Fernando y TRABADA, Elías: "La condición socioeconómica de la población vallecana". Alfoz. Madrid, Territorio, Economía y Sociedad, nº 81-81, CIDUR, Madrid, 1991: 137 y ss.
- CARLES, M<sup>a</sup> R.; JAVIERRE, Y. y SABARTES, M<sup>a</sup> M.: "El tatuaje". FERNÁNDEZ ARENAS, J. (coord.): Arte efímero y espacio estético. Anthropos, Barcelona, 1988: 235-246.
- CASTELLANOS, Luis H. y COLORADO, Carlos: Madrid, villa y puente: Historia de Vallecas. Avapiés, Madrid, 1988.
- CASTILLO GOMEZ, Antonio: "'Paredes sin palabras, pueblo callado" ¿Por qué la historia se representa en los muros?". «Los muros tienen la palabra». Materiales para una Historia de los graffiti. Dpto. Historia de la Antigüedad y de la Cultura Escrita, U.D. Paleografía, Universitat de València, Valencia, 1997: 61-71.
- CASTLEMAN, Craig [1982]: Los graffiti. Hermann Blume, Madrid, 1987.
- CAVALLO, Guglielmo [1994]: "Los graffiti antiguos: entre escritores y lectura". «Los muros tiene la palabra». Materiales para una Historia de los graffiti. Dpto. Historia de la Antigüedad y de la Cultura Escrita, U.D. Paleografía, Universitat de València, Valencia, 1997: 61-71.
- CHALFANT, Henry: "No One is in Control". Ponencia presentada en el *International Symposium on Vandalism*, Seattle, 1988.
- CHALFANT, Henry y PRIGOFF, James [1987]: Spraycan Art. Thames and Hudson, Londres, 1995.
- CHASTEL, André [1983]: El Saco de Roma, 1527. Espasa-Calpe, Madrid, 1986.
- COCKCROFT, Eva; WEBER, John y COCKCROFT, James: Toward a People's Art. Dutton, New York, 1977.
- COHEN-SÉAT, Gilbert y FOUGEYROLLAS, Pierre [1961]: La influencia del cine y la televisión. Fondo de Cultura Económica, México, 1977.
- COLORADO, Carlos y H. CASTELLANOS, Luis: Madrid, villa y puente: Historia de Vallecas. Avapiés, Madrid, 1988.
- COMBALIA, Victòria: "Tàpies als anys vuitanta", Tàpies: els anys 80. Impremta municipal, Ajuntament de Barcelona, 1988.
- CONNOR, Steven [1989]: Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad. Akal, Madrid, 1996.
- COOPER, Martha y CHALFANT, Henry [1984]: Subway Art. Thames and Hudson, Londres, 1991.
- COOPER, Martha y SCIORA, Joseph [1994]: R.I.P. New York Spravcan Memorials. Thames and Hudson, London, 1996.
- CRESSEY, Paul G. [1932]: The Taxi Dance-Hall. Patterson Smith, Montclair, New Jersey, 1969.
- DALGANCY, Buhran: Dessine-moi l'amour: Graffiti amoureux à travers le monde. Syros Alternative, París, 1992.

**DAOLIO, Roberto y PASQUALI, Marilena:** Arte di frontiera. New York Graffiti. Catálogo de la exposición celebrada en la Galleria comunale d'arte moderna, Bologna, marzo-abril de 1984. Gabriele Mazzotta, Milán, 1984: 111-116.

**DAVITT, Michael:** Leaves from a prison Diary: or, Lectures to a Solitary Audience. Chapman & Hall, Londres, 1885.

**DE LAS HERAS, Jesús y VILLARIN, Juan:** La España de los quinquis. Planeta, Barcelona, 1974.

**DEIULIO, Anthony M.:** "Desk Top Graffiti: Scratching Beneath the Surgence". Journal of Research and Development in Education, 7, otoño de 1973: 100-104.

**DELLA CORTE, Matteo:** Ivventus: Un nuovo aspetto della vita pubblica di Pompei finora inesplorato, studiato e ricostruito con la scorta dei relativi documenti epigrafici, topografici, demografici, artistici e religiosi. Giovanni Fraioli, Arpino, 1924.

----- Amori e amanti di Pompei antica. Antologia erotica Pompeiana. E. Di Mauro, Cava dei Tirreni, 1960.

**DORFLES, Gillo [1959]:** El devenir de las artes. Fondo de Cultura Económico, México, 1982.

----- "Prólogo". SILVA TÉLLEZ, Armando [1986]: Graffiti: una ciudad imaginada. Tercer mundo editores, Bogotá, 1988: 13-16.

----- "Graffitisci europei". Graffiti metropolitani. Arte sui muri delle città. Costa & Nolan, Génova, 1990: 15-21.

**DUBUFFET, Jean [1967]:** Escritos sobre arte. Barral editores, Barcelona, 1975.

----- [1968]: Cultura asfixiante. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1970.

**DUNDES, Alan:** "Here I Sit: A Study of American Latrinalia". Kroeber Anthropological Society Papers, 34, primavera de 1966: 91-105.

**ECO, Umberto [1968]:** La definición del arte. Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 1970.

-----: Tratado de semiótica general. Una teoría global de los sistemas de significación y comunicación. Editorial Lumen, Barcelona, 1977.

**ELLINSON, A.J. y otros [1984]:** El sexto sentido. Círculo de Lectores, Barcelona, 1988.

**ELLIS, Havelock [1890]:** The Criminal. Walter Scott, Londres; Charles Scribner's Sons, New York, 1903.

**ESCUADERO VALVERDE, José Antonio:** Pintura psicopatológica. Espasa-Calpe, Madrid, 1975.

**ESTEBAN MUÑOZ, José:** "Famous and Dandy Like B.'n'Andy. Race, Pop, and Basquiat". DOYLE, Jennifer; FLATLEY, Jonathan y ESTEBAN MUÑOZ, José: Pop Out. Queer Warhol. Duke University Press, Durham y Londres, 1996.

**FARR, Jo-Ann y GORDON, Carol:** "A Partial Replication of Kinsey's Graffiti Study". The Journal of Sex Research, 11, mayo de 1975: 158-162.

**FATAS, G. y BORRAS, G.M.:** Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática. Alianza Editorial, Madrid, 1990.

**FAUTEUX, M.:** "Représentation cognitive de l'espace urbain: un essai de vérification empirique, la ville de Sherbrooke". Bulletin de Recherche, n° 20, Department de Géographie-Université de Sherbrooke, 1974.

**FEIXA PÀMPOLS, Carles:** De jóvenes, bandas y tribus. Ariel, Barcelona, 1998.

**FENN, E.A. Humphrey:** "The Writing on the Wall". History Today, 19, junio de 1969: 419-423.

**FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Oscar:** "Diferentes concepciones en los estudios de antropología urbana". Estudios Humanísticos. Geografía, Historia, Arte, n° 16, Universidad de León, Fac. de Filosofía y Letras, León, 1994: 245-269.

**FERNÁNDEZ ARENAS, J.:** Arte efímero y espacio estético. Anthopos, Barcelona, 1988.

**FERRIER, Jean-Louis (dctor.):** El Arte del siglo XX. 1950-1990. Círculo de Lectores, Barcelona, 1990.

**FIGUEROA-SAAVEDRA, Fernando:** "Basquiat", recensión cinematográfica de la película Basquiat (Julian Schnabel, U.S.A., 1997). Boletín Chomón Sonoro, 6, navidad de 1997.

----- "Graffiti Move, Graffiti Movies". Revista de Cine Chomón Sonoro, 4, Madrid, abril de 1998: 37-39.

**FLACKS, Richard:** "The Party is Over: ¿Que hacer ante la crisis de los partidos políticos?". Los nuevos movimientos sociales. De la ideología a la identidad. C.I.S., Madrid, 1994: 443-466.

**FLORES, Juan:** "Rap, graffiti y break. Cultura callejera negra y puertorriqueña en New York". CUICULCO, Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, n° 17. México, abril-junio, 1986: 34-40.

**FREEMAN, Barbara:** "Biografías de los artistas marginales". TUCHMAN, Maurice y ELIEL, Carol S.: Visiones paralelas. Artistas modernos y arte marginal. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1993.

**FRIEDMAN, Debra y McADAM, Doug:** "Collective Identity and Activism: Networks, Choices and the Life of a Social Movement". Frontiers in Social Movement Theory. Yale University Press, New Haven, 1992: 156-172.

**GABLIK, Suzi:** "Report from New York. The Graffiti Question". Art in America, n° 9, octubre 1982: 33-39.

**GAMSON, William A.:** "Political Discourse and Collective Action". International Social Movement Research: From Structure to Action, JAI Press, Greenwich CN, 1988.

**GAN BUSTOS, Fernando:** La libertad en el WC. Para una sociología del graffiti. Dopesa, Barcelona, 1988.

**GARÍ, Joan:** La conversación mural. Ensayo para una lectura del graffiti. FUNDESCO, Madrid, 1995

**GARRUCCI, Raffaele:** Inscriptions gravées au trait sur les murs de Pompéi, calquées au trait sur les murs de Pompéi, calquées et interprétées par Raphaël Garrucci (...). J.B. Mortier, Bruselas, 1850.

----- Graffiti de Pompéi. Inscriptions et gravures tracées au stylet (...). B. Duprat, Paris, 1856.

**GEERTZ, C.:** "Ideology as a Cultural System". APTER (ed.): Ideology and Discontent. Free Press, New York: 1964: 47-76.

**GELI, William:** Pompeiana. The Topography, Edifices and Ornaments of Pompei. The Result of Excavations Since 1819. 2 v., Jennings & Chaplin, Londres, 1832.

**GEORGE, N.; BANES, S.; FLINKER, S. y ROMANOWSKI, P.:** Fresh-Hip Hop Don't Stop. Random House, New York, 1985.

**GIMENO BLAY, Francisco M. [1994]:** "«Défense d'afficher». Cuando escribir es transgredir". «Los muros tiene la palabra». Materiales para una Historia de los graffiti. Dpto. Historia de la Antigüedad y de la Cultura Escrita, U.D. Paleografía, Universitat de València, Valencia, 1997: 11-25.

**GITLIN, Todd:** The Whole World is Watching. University of California Press, Berkeley y Los Angeles, 1980.

**GLAZER, Nathan:** "On Subway Graffiti in New York". The public Interest, n° 56, 1979: 3-11.

**GLUCKMAN, Max:** "Gossip and Scandal". Current Anthropology, n° 4, 1963: 307-316.

GOFFMAN, Erving: The Presentation of Self in Everyday Life. Doubleday / Anchor Books, Garden City, New York, 1959.

----- [1971]: Relaciones en público. Alianza Editorial, Madrid, 1979.

GÓMEZ MOLINA, Juan José: "El concepto de dibujo", Las lecciones del dibujo. Cátedra, Madrid, 1995.

GONZALEZ, Antoni; GONZALEZ, Manuel y PINOS, Núria: Els grafits de les Brigades Internacionals de l'església del castell de Castelldefels (1938-1939). Servei del Patrimoni Arquitectonic Local, Diputació de Barcelona, 1996.

GRÉGOIRE, Henri: "Rapport sur la nécessité et les moyens d'annéantir les patois et d'universaliser l'usage de la langue française", 1794.

GRIDER, Sylvia Ann: "Con Safos. Mexican-Americans, Names and Graffiti", Journal of American Folklore, vol. 88, n° 347-350, 1975: 132-142.

GUBERN, Román: La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea. Gustavo Gili, Barcelona, 1987.

GUIDIERI, Remo: "Sol de araña", Antoni Tàpies. Obra gráfica. Fundación César Manrique, Lanzarote, Junio-Agosto de 1996.

HANNERZ, Ulf [1980]: Exploración de la ciudad. Hacia una antropología urbana. Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

HARRIS, Marvin [1971]: Introducción a la antropología general. Alianza editorial, Madrid, 1985.

HAUSER, Arnold [1957]: Introducción a la Historia del Arte. Guadarrama, Madrid, 1973.

HERSKOVITS, Melville J.: El hombre y sus obras. Fondo de Cultura Económica, México, 1981.

HIERICH, Max: The Spiral of Conflict: Berkeley 1964. Columbia University Press, New York, 1971.

HORSLEY, J.W.: Jottings from Jail. T. Fisher Unwin, Londres, 1887.

HOUGAN, Jim: "Kilroy's New Message". Harper's Magazine, 245, noviembre de 1972: 20, 22, 24, 26.

JOHNSTON, Hank, LARAÑA, Enrique y GUSFIELD, Joseph: "Identidades, ideologías y vida cotidiana en los nuevos movimientos sociales". Los nuevos movimientos sociales. De la ideología a la identidad. C.I.S., Madrid, 1994: 3-42.

KINSEY, Alfred Charles; POMEROY, Wendell Baxter y MARTIN, Clyde E.: Sexual Behavior in the Human Female. W.B. Saunders Co., Philadelphia y Londres, 1953.

KOHL, Herbert y HINTON, James: "Names, Graffiti and Culture". Rappin' and Stylin' Out. University of Illinois Press, Urbana, Chicago y Londres, 1972.

KORYTNYK, Natalie y PERKINS, David V.: "Effects of Alcohol Versus Expectancy for Alcohol on the Incidence of Graffiti Following an Experimental Task", Journal of Abnormal Psychology, 92, agosto de 1983: 382-385.

KORZYBSKY, J.C.: "Maryland Mass Transit Administration's Middle School Anti-Vandalism Program". Ponencia presentada en el Internacional Symposium on Vandalism, Seattle, 1988.

KOZAK, Claudia, FLOYD; ISTVAN y BOMBINI, Gustavo: Las paredes limpias no dicen nada. Libros del Quirquincho, Buenos Aires, 1990.

KRENKEL, Werner: Pompejanische Inschriften. Koehler & Amelang, Leipzig, 1961.

KRIS, Ernst y KURZ, Otto [1934]: La leyenda del artista. Cátedra, Madrid, 1991.

LACHMANN, R.: "Graffiti as Career and Ideology". American Journal of Sociology, n° 94, 1988: 229-250.

**LARAÑA, Enrique:** "Continuidad y unidad en las nuevas formas de acción colectiva. Un análisis comparado de movimientos estudiantiles". Los nuevos movimientos sociales. De la ideología a la identidad. C.I.S., Madrid, 1994: 253-285.

**LEANDRI, A.:** Graffiti et société. Univesité de Toulouse-Le Mirail, Tolosa, 1982.

**LÉVI-STRAUSS, Claude** [1961]: Arte, lenguaje, etnología. Entrevista con Georges Charbonnier. Siglo XXI, Madrid, 1979.

**Ley de Ordenación de los Transportes Terrestres** (B.O.E. 8-10-1990).

**LINDSAY, Jack:** The Writing on the Wall: An Account of Pompeii in Its Last Days. Frederick Muller, Londres, 1960.

**LOMBROSO, Cesare:** Les Palimpsestes des prisons. A. Stork, Lyon, G. Masson, París, 1894.

**LOWENFELD:** Desarrollo de la capacidad creadora. Kapelusz, 1967.

**LUCCA, Nydia y PACHECO, Ángel M.:** "Children's Graffiti Visual Communication from a Developmental Perspective". The Journal of Genetic Psychology, 147, diciembre de 1986: 465-479.

**LUQUET, Georges Henri:** "Sur la survivance des caractères du dessin enfantin dans des graffiti à indications sexuelles". Anthropophyteia, 7, 1910 a: 196-202.

----- "Sur les caractères des figures humaines dans l'art paléolithique". L'Anthropologie, 21, 1910 b: 409-423.

----- "Représentation de la vulve dans les graffiti contemporains" y "Figuration possible de la vulve dans l'écriture pictographique de la Crète minoenne". Anthropophyteia, 8, 1911: 210-214, 215-216.

**MAILER, Norman:** The Faith of Graffiti. Praeger/Alskog Publishers, New York, 1974.

**MARCONOT, Jean-Marie** (dctor.): Le langage des murs. Du graffe au graffiti. Les Presses du Languedoc/Riesc, Montpellier, 1995.

**MARTINEZ, R.:** "Going Up in L.A." L.A. Weekly, 11 (18), 1989: 18-25.

**MAYORAL, J. y otros:** Vallecas las razones de una lucha popular. Mañana, Madrid, 1976.

**McADAM, Doug:** "Cultura y movimientos sociales". Los nuevos movimientos sociales. De la ideología a la identidad. C.I.S., Madrid, 1994: 43-67.

**MELUCCI, Alberto:** "The Process of Collective Identity", trabajo presentado en el International Workshop on Culture and Social Movements, University of California, San Diego, 17-20 de junio de 1992.

**MOLES, Abraham A.:** L'image. Communication fonctionnelle. Casterman, París, 1981.

**MORALES y MARIN, José Luis:** Diccionario de términos artísticos. UNALI, Zaragoza, 1982.

**MORENILLA TALENS, Carmen** [1994]: "Los grafitos griegos y la literatura escrita". «Los muros tiene la palabra». Materiales para una Historia de los graffiti. Dpto. Historia de la Antigüedad y de la Cultura Escrita, U.D. Paleografía, Universitat de València, Valencia, 1997: 45-49.

**MOYA, Aurora:** Metro de Madrid, 1919-1989. Setenta años de historia del Metro de Madrid. Madrid, 1990.

**MURR, Christophorus Theophilus de:** Specimina antiquissima scripturae Graecae tenuioris sev cursivae ante Imperatoris Titi Vespasiani tempora ex inscriptionibus extemporalibus classiariorum pompeianorum. Bibliopolio Bavero-Manniano, Nuremberg, 1792.

- NICOLAÏY, Hélène: "Une grande parade underground- Les graffiti de New York". Chroniques de l'art vivant, n° 42, agosto-septiembre de 1973: 18-20.
- OCAMPO, Estela [1988]: Diccionario de términos artísticos y arqueológicos. Icaria, Barcelona, 1992.
- OLIVER FOIX, Arturo [1994]: "Los grafitos prelatinos de la Península Ibérica: una escritura no marginada". «Los muros tiene la palabra». Materiales para una Historia de los graffiti. Dpto. Historia de la Antigüedad y de la Cultura Escrita, U.D. Paleografía, Universitat de València, Valencia, 1997: 27-44.
- ORTEGA RUBIO, Juan: Historia de Madrid y de los pueblos de su provincia. Imprenta municipal, Madrid, 1921.
- PANOFKY, Erwin: "Die Theorie des Kunstwollens", Zeitschrift für aesthetik und allgemeine Kunswissenschaft, vol. XIV, 1920.
- PARDO BAZAN, Emilia [1900]: "Cuarenta días en la exposición". Obras completas, tomo 21. Renacimiento Sociedad Editorial Anónima, Madrid, N.D.
- PARK, Robert Ezra: Human Communities. Glencoe, Illinois, Free Press, 1952.
- PEVSNER, Nikolaus [1940]: Academias de Arte: pasado y presente. Cátedra, Madrid, 1982.
- POPPER, Frank [1980]: Arte, acción y participación. El artista y la creatividad hoy. Akal, Madrid, 1989.
- PRAETORIUS, Numa (Magnus hirschfeld): "Homosexuelle Pissoirinschriften aus Paris". Anthropophyteia, 8, 1911: 410-422.
- PRINZHORN, Hans: Bilderei der Gefangenen. Axel Juncker, Berlín, 1926.
- RAMÍREZ, Juan Antonio: "Las pintadas y sus transformaciones. (Factores semánticos y expresivos del ruido visual)". Comunicación XXI, 18, Madrid, 1974: 15, 16, 22, 45 y 46.
- Medios de masas e Historia del Arte. Cátedra, Madrid, 1976.
- [1988]: "¿Arte o delito? Los graffiti, entre la comisaría y la galería". Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante. Visor, Madrid, 1992: 197-207.
- Ecosistema y explosión de las artes. Anagrama, Barcelona, 1994.
- READ, H.: Educación por el arte. Paidós, Barcelona, 1964.
- REDONDO GONZÁLEZ, Angela: "El Puente de Vallecas", Madrid, de la Plaza de Santa Cruz a la Villa de Vallecas. Espasa-Calpe, Madrid, 1979: 681-780.
- REGUILLO, Rossana: En la calle otra vez. Las bandas: identidad urbana y usos de la comunicación. ITESO, Guadalajara, 1991.
- REICH, Wendy; BUSS, Rosalie; FEIN, Ellen y KURZ, Terry: "Notes on Women's Graffiti". Journal of American Folklore, 90, octubre-diciembre 1977: 188-191.
- REISKEL, K.: "Scatologische Inschriften". Anthropophyteia, 3, 1906: 244-246.
- REVAULT d'ALLONNES, O.: Creación artística y promesas de libertad. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- RIEGL, Alois [1893]: Problemas de estilo. Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
- Spätromisches Kunstindustrie, Siemens, Berlín, 1901.
- RIOUT, Denys, GURDJIAN, Doninique y LEROUX, Jean-Pierre: Le livre du graffiti. Editions Alternatives, París, 1985.
- RODRÍGUEZ VILLASANTE, Tomás y DENCHE, Concha: "De redes, tejidos y encajes sociales: el Valle del Kas". Alfoz. Madrid, Territorio, Economía y Sociedad, n° 81-81, CIDUR, Madrid, 1991: 141 y ss.



- ROGOVIN, Mark; BURTON, Marie y HIGHFILL, Holly: Mural Manual. Beacon Press, Boston, 1975.
- ROJAS MIX, Miguel: Cultura afroamericana. De esclavos a ciudadanos. Anaya, Madrid, 1988.
- SABATER PI, J. [1978]: El chimpancé y los orígenes de la cultura. Anthropos, Barcelona, 1992.
- SAPOJKOV, Youri: "Les autographes de la Victoire", Etudes Soviétiques, n° 448. París, julio de 1985: 54-56.
- SECHREST, Lee y FLORES, Luis: "Homosexuality in the Philippines and the United States: The Handwriting on the Wall". The Journal of Social Psychology, 79, octubre 1969: 3-12.
- SECHREST, Lee y OLSON, A. Kenneth: "Graffiti in Four Types of Institutions of Higher Education". The Journal of Sex Research, 7, febrero 1971: 62-71.
- Science Digest: "Graffiti Helps Mental Patients". N° 75, abril de 1974: 47-48.
- SCOTT, Det. Lt. David: "Graffiti Wipeout". FBI Law Enforcement Bulletin, n° 58, 1989: 10-14.
- Seattle Engineering Department: "Seattle Tomorrow: It's in Your Hands". Seattle: Anti-Vandalism Education Program for Elementary Schools, 1986.
- SILVA TÉLLEZ, Armando [1986]: Graffiti: una ciudad imaginada. Tercer mundo editores, Bogotá, 1988.
- SKINNER, Keith y HOWELLS, Martin: La herencia de Jack el Destripador. Circulo de Lectores, Barcelona, 1990.
- SMELSER, Neil: Theory of Collective Behavior. The Free Press, New York, 1962.
- SNOW, David A. y BENFORD, Robert D.: "Ideology, Frame Reference and Participant Mobilization". From Structure to Action: Social Movement Participation Across Cultures, JAI Press, Greenwich, Conn., 1988: 197-217.
- SNOW, David A.; ROCHFORD Jr., E. Burke; WORDEN, Steven y BENFORD, Robert: "Frame Alignment Processes, Micromobilization, and Movement Participation", American Sociological Review, 51, 1986: 464-481.
- SOLOMON, Henry y YAGER, Howard: "Authoritarianism and Graffiti". Journal of Social Psychology, 97, octubre de 1975: 149-150.
- STACHELHAUS, H.: Joseph Beuys. Parsifal, Barcelona, 1990.
- SUREDA, J. y GUASCH, A.M.: La trama de lo moderno. Akal, Madrid, 1987.
- TANZER, Helen H.: The Common People of Pompeii: A Study of the Graffiti. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1939.
- TAPIES, Antoni [1969]: "Comunicación sobre el muro", La práctica del arte. Ariel, Barcelona, 1971.
- [1984]: "Modernidad y primitividad", Por un arte moderno y progresista. La realidad como arte. Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, Murcia, 1989.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw [1970]: Historia de la estética. La estética antigua. Akal, Madrid, 1987.
- THOMAS, William I.: On Social Organization and Social Personality. University of Chicago Press, Chicago, 1966.
- THRASHER, Frederic M. [1927]: The Gang. A Study of 1313 gangs in Chicago. University of Chicago Press, Chicago, 1963.
- TONER, Anki: Hip-Hop. Celeste, Madrid, 1998.
- TÖPFFER, Rodolphe: Réflexions et menus propos d'un peintre Genovais, ou essai sur le beau dans les arts. 2 v., J.J. Dubochet, Lechevalier, París, 1848.
- TSURUMI, Shunsuke: Sengo Nihon no Taishû Bunkashi. Iwanami, Tokyo, 1984.

**TURNER, Victor W.** [1969]: El proceso ritual. Estructura y antiestructura. Taurus, Madrid, 1988.

**URTEAGA, Maritza:** Nuevas Culturas Populares. Rock mexicano e identidad cultural en los 80's, tesis de maestría. INAH, México, 1995.

**VALENZUELA RUBIO, Manuel:** "Villa de Vallecas", Madrid, de la Plaza de Santa Cruz a la Villa de Vallecas. Espasa-Calpe, Madrid, 1979: 781-800.

**VALEZA, J.:** Léxico de inscripciones ibéricas (1976-1989). Barcelona, 1991.

**VAN GENNEP, Arnold:** The rites of passage. Routledge & Kegan Paul, Londres, 1960.

**VARNEDOE, Kirk** [1946]: High & Low: Modern Art and Popular Culture. The Museum of Modern Art, New York, 1991: 69-100.

**VILLARIN, Juan:** "Epigrafía delictiva". Alfoz. Madrid, Territorio, Economía y Sociedad, nº 97, 1993: 12-15.

**VV.AA.:** Graffiti metropolitani. Arte sui muri delle città. Costa & Nolan, Génova, 1990.

**VV.AA.:** Jean-Michel Basquiat. Catálogo de exposición. FAE Musée d'art contemporain, Lausanne, 1993.

**WALES, Elizabeth y BREWER, Barbara:** "Graffiti in the 1970s". The Journal of Social Psychology, 99, junio de 1976: 115-123.

**WALKER, Lester:** "Maya Graffiti as Art". Southwestern Louisiana Journal, 3, otoño de 1959: 193-200.

**WALSH, Edward J.:** "Resource Mobilization and Citizen Protest in Communities Around Three Mile Island". Social Problems, 29, 1981: 1-21.

**WARHOL, Andy** [1989]: Diarios (edición de Pat Hackett). Anagrama, Barcelona, 1990.

**WINGLER, Hans M.** [1962]: La BAUHAUS. Weimar, Dessau, Berlin, 1919-1933. Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

**WORDSWORTH, Christopher:** Inscriptiones Pompeianae: or, Specimens and Facsimiles of Ancient Inscriptions Discovered on the Walls of Buildings at Pompeii. John Murray, Londres, 1837.

**ZANGMEISTER, Karl** (ed.): "Inscriptiones parietariae Pompeianae, Herculane Stabianae". Corpus inscriptionum latinarum, v. 4. G. Reimerum, Berolini, 1871.

## 2. Artículos de prensa y fanzines<sup>2</sup>

- "'Taki 183' Sapwns Pen Pals". New York Times, 21-7-1971: 37.
- "Barelik Calls for War on Graffiti", New York Times, 21-5-1972: 66.
- RANZAL, Edward: "Ronan Backs Lindsay Antigraffiti Plan", New York Times, 29-8-1972: 66.
- GOLDSTEIN, R.: "This Thing Has Gotten Completely Out of Hand", New York Magazine, 26-3-1973: 35-39.
- "The Graffiti «Hit» Parade", New York Magazine, 26-3-1973: 40-43.
- FRAGUAS, Rafael: "Madrid, entre la pintada contracultural y la consigna política. Frases políticas y dibujos en los muros". El País, 28-1-1977.
- DALLAS, Gus: "Graffiti Writers Have Other Blots". New York Daily News, 24-11-1977: 4.
- TARDÓN, Gustavo: "Bandas juveniles: entre la porra y el porro". A viva voz, nº 2, 18-4-1980: 5-7.
- GALÁN, Agustín y PRADAS, Rosa: "Drogas en Vallecas. ¿Mito o realidad?". A viva voz, nº 5, 9-5-1980: 10-13.
- COSTIGAN, Kelly: "Where There's a Wall, There's a Way". Forbes, 11-2-1985: 144-145.
- COMBALIA, Victòria: "Nuevas ofertas en el mercado mundial del Arte. Se observa el resurgimiento de movimientos pictóricos infravalorados". El País, Artes, 22-2-1985: 3.
- HUICI, Fernando: "Presencia internacional", El País, Artes, 22-2-1985: 3.
- JARQUE, Fietta: "El 'graffiti', un arte que nació en la ilegalidad". El País, 25-2-1985: 31.
- CALVO SERRALLER, Francisco: "Vender o no vender, ésa es la cuestión". El País, 27-2-1985: 29.
- SAURA, Antonio: "La feria de las veleidades". El País, 27-2-1985: 30.
- R. de ARRIAGA, José: "Entrevista: Paco Garrido, concejal de distrito". Valle del Kas, nº 20, junio de 1986.
- SNIDER, Burt: "Let Us Spray: When Art is Illegal, It Becomes Irresistible". San Francisco Examiner, 20-9-1987: B1, 5.
- MEDIAVILLA, Gerardo: "Baloncesto a la «americana». Ex jugadores de la NBA darán cursos en Madrid". Villa de Madrid, 1/15-7-1988: 22.
- ESPAÑA, Laura: "El Ayuntamiento de Getafe multa las pintadas con 15.000 pesetas". El País, Madrid, 7-10-1988: 28.
- TRILLO, Miguel: "Madrid Hip Hop". Sur Exprés, nº 12, 1988.
- HIDALGO, Luis: "No diga baile: llámelo 'house'. El 'acid-house' se introduce en las discotecas españolas". El País, 17-2-1989.
- HABERSTROH, J.: "Ban Sought on Selling Paint to Minors". Seattle Times, 6-5-1989: A1.
- MERINA, V.: "Graffiti Artist Get a Serious Showcase". Los Angeles Times (edición de Orange County), 20-8-1989: A28.

<sup>2</sup> Por orden cronológico.

- IGT (International Get Hip Times), vol. 11. Allied Productions, Inc., New York, 1989.
- HEIM, K.: "Homeland: An Accepted Place for Piecers' Art". Long Beach Press-Telegram, 19-6-1990: A1, A6.
- WEST, Phil: "Inglewood Radio Station Mounts Billboard Blast at Graffiti". Los Angeles Times (edición de Orange County), 18-7-1990: F7.
- MURPHY, M.: "The Thin Line between Legality and Legitimacy". Los Angeles Independent, 15-8-1990: A1-2.
- LANE, Randall: "The Writing on the Walls". West (San Jose Mercury News), 4-11-1990: 16-22.
- FIORE, Faye: "Graffiti Writers Win Game of Freeway Tag". Los Angeles Times (edición de Orange County), 9-12-1990: T4, T6.
- MATHIESON, Karen: "Seattle Graffiti Artists Are Making Their Mark by «Writing» on the Wall". Seattle Times, 9-12-1990: J1, 5.
- FIORE, Faye: "18-Year-Old Held as L.A. Area's Most Prolific «Tagger»". Los Angeles Times (edición de Orange County), 16-12-1990: T2.
- ARIAS, Jaime: "De Tàpies al último «graffiti»". La Vanguardia, 16/17-3-1991: 31.
- MATEU, Susana: "Salir de la ilegalidad. Del graffiti en los muros de Móstoles al lienzo de galería". Metropoli (El Mundo), n° 52, 24/30-5-1991: 14.
- KOWSKY, Kim: "Painted into a Corner". Los Angeles Times, 22-6-1991: B1, 6.
- DUBIN, Zan: "Huntington Will Look at Aerosol-Art Program". Los Angeles Times (edición de Orange County), 5-10-1991: F2, 16.
- GÓMEZ, Pavel: "Autorizan graffitis en la pared de un vestuario de fútbol". ABC, Madrid, 14-11-1991: 49.
- JIMÉNEZ, J.C.: "Navidades Blancas para borrar del pueblo las pintadas" ABC, Madrid, 19-11-1991: 48.
- GÓMEZ, Pavel: "Concurso de grafitis para que mejoren las pintadas". ABC, Madrid, 1-12-1991: 46.
- MARTÍN, Daniel: "Multas por vandalismo". ABC, Madrid, 3-1-1992: 42.
- MARTÍN, D.: "Campaña de limpieza". ABC, Madrid, 7-1-1992.
- QUINONES, Juan Pedro: "El Pompidou entroniza la pintada y sus autores su suben por las paredes. Lang subvenciona el graffiti y el Metro se gasta millones en combatirla". ABC, 20-1-1992: 46.
- MARTIN, Daniel: "Varios jóvenes castigados a limpiar sus propias pintadas". ABC, Madrid, 30-5-1992: 63.
- GRACIA, Fernando: "Expo-graffiti. Abierta la muestra de los mejores pinta-paredes urbanos de la capital". Diario 16, Vivir en Madrid, 20-11-1992: 30.
- ALONSO, Sol: "Un trozo de calle. Una galería de Madrid abre su espacio a 18 especialistas en pintadas urbanas". El País, Madrid, 10-1-1993: 4.
- ALONSO, Esmeralda: "¿Arte o agresión? Firmas con spray". Villa de Parla, n° 36, 1993: 11-14.
- POZO, Angeles del: "Varios jóvenes, obligados a limpiar pintadas en el Metro por ensuciar vagones. El Tribunal de Menores optó por potenciar «su comportamiento social». ABC, Madrid, 14-6-1993: 53.
- JUANES, Gemma G.: "Quejas por la proliferación de pintadas en las calles". ABC, 18-8-1993: 49.
- JUANES, Gemma G.: "Vecinos de Carabanchel se quejan de la invasión de pintadas en las paredes: «Lo que ensucian en tres minutos, se tarda horas en borrarlo»". ABC, 30-8-1993: 71.

MORALES, Julián: "Los grafiteros decoran las fachadas de los comercios de Parla con la bendición municipal. La estrategia pretende acabar con el lado gamberro de esta actividad". El País, Madrid, 22-11-1993: 10.

LÓPEZ, María: "Los vecinos deben pagar quince millones al año por eliminar pintadas callejeras. Los «graffitis» no respetan ni edificios recién inaugurados". ABC, Madrid, 23-11-1993: 71.

DELGADO FENOY, Antonio: "Las firmas anónimas. ¿Qué se esconde tras los grafiteros que convierten la ciudad en una galería?" El País, Madrid, 30-11-1993: 8-9.

OLAYA, Vicente G.: "Los chicos malos repararán trenes en Chamartín. Renfe proporcionará los medios a los menores". El País, Madrid, 2-12-1993.

DURÁN, Luis F.: "Fuenlabrada: Certamen de pintadas". El País, Madrid, 24-5-1994: 4.

AGUIRRE, Begoña: "Los menores que hagan pintadas en el suburbano deberán limpiarlas". El País, Madrid, 26-5-1994: 3.

DURÁN, Luis F.: "Jóvenes artistas compiten por 50.000 pesetas y una pared. Fuenlabrada celebra su tercer certamen de grafitos en una tapia de la Avenida de Cantabria". El País, Madrid, 29-5-1994: 15.

DÍAZ, Carolina: "Jóvenes aficionados a los grafitos mutilan los libros del Reina Sofía para llevarse los dibujos. El centro ha repuesto dos veces los volúmenes dañados desde su apertura en 1990". El País, Madrid, 11-10-1994: 9.

FERNÁNDEZ, Juan: "La voz del muro". Cambio 16, nº 1213, 20-2-1995: 70-73.

MORENO, Susana: "Jóvenes escritores decoran las paredes de 51 colegios de Móstoles. Los chavales pactaron con el Ayuntamiento pintar las instalaciones. Monopatines y hardcore" El País, Madrid, 27-2-1995: 4.

JIMÉNEZ, David: "Las "bandas urbanas", última moda en el arte del graffiti madrileño". El Mundo, Madrid, 27-2-1995: 5.

MORENO, S.: "Buzones de lunares. Móstoles no consigue detener las pintadas incontroladas". El País, Madrid, 4-4-1995: 6.

"Entrevista ZETA". AEROSOL KINGDOM MAGAZINE, nº 4, Madrid, abril de 1995.

Comunicado de Antonio Gumbau. AEROSOL KINGDOM MAGAZINE, nº 4, Madrid, abril de 1995.

MARTÍN, Fernando: "Muere Muelle, artista del graffiti y músico pop". El País, Madrid, 3-7-1995: 39.

CABEZAS, Octavio: "Muelle todavía bota". "Las pintadas de Muelle admiten ayuda". El País, Madrid, 5-7-1995: 1 y 6.

SALAS, Roger: "Una firma, una vida". El País, Madrid, 5-7-1995: 6.

NOGUEIRA, Charo y ALGAGEME, Ana: "Una obra del grafitero urbano Muelle pervivirá en un museo municipal". El País, Madrid, 8-7-1995: 6.

ALPUENTE, Moncho: "Galería de anónimos: Vaya rostro". El País, Madrid, 18-7-1995: 4.

JIMÉNEZ, Antonio: "Los alumnos que decoraron la línea 6 cobran de la Complutense parte de lo que les debe la Comunidad". El País, Madrid, 23-7-1995: 6.

"FASE AAA BZK Interview". AEROSOL KINGDOM MAGAZINE, nº 5, Madrid, octubre de 1995.

"El Club de los Poetas Violentos" (entrevista). AEROSOL KINGDOM MAGAZINE, nº 5, Madrid, octubre de 1995.

"The Fastest Writers". WANTED FUCKZINE, nº 2, Madrid, noviembre de 1995.

"Mixed". WANTED FUCKZINE, nº 2, Madrid, noviembre de 1995.

"BASEL (Switzerland)". WANTED FUCKZINE, nº 2, Madrid, noviembre de 1995.

"Editorial". 33 C FRESH, nº 3, Eysines, noviembre de 1995.

BARROSO, F.Javier: "La cultura 'hip-hop' de cinco países se reúne en Alcorcón". El País, 8-12-1995: 57.

BARROSO, F. J.: "La vida, a ritmo de aerosol. 500 jóvenes amantes del 'break-dance', del 'rap' y de los grafitos se reúnen en Madrid". El País, 9-12-1995: 56.

BARROSO, F. J.: "Víctimas de piedra. Los gamberros pintarrajean y destrozan cinco conjuntos escultóricos de Alcorcón". El País, Madrid, 10-12-1995: 1.

PÉREZ, Arancha: "Pintadas de grafitos en Alcorcón". El País, Madrid, 20-12-1995: 2.

MORALES, Julián: "Pinto busca grafiteros de "calidad" para sus muros más sucios". El País, Madrid, 29-12-1995: 4.

HYPE MAGAZINE, s/n, Brisbane, 1995.

NO LIMITS TO FAME, s/n, Oackland, 1995.

ÁLVAREZ, Paz: "Un escultor instala sin permiso una obra en el centro de Tres Cantos". El País, Madrid, 5-1-1996.

ALVAREZ, Paz: "El escultor Gironella salta de alegría". El País, Madrid, 25-1-1996.

ARNANZ, Carmen: "Tres jóvenes, multados por rociar una iglesia con aerosoles fétidos". El País, 12-2-1996.

MORALES, Julián: "Aerosoles domesticados. Veinte grafiteros de Parla pasan siete horas pintando con apoyo del municipio". El País, Madrid, 10-3-1996: 8.

A.F.P.: "Un desequilibrado daña una obra de Picasso en un museo de París". El País, 10-4-1996: 34.

"El club de los poetas violentos". Todas las Novedades. Edición especial FESTIMAD. Nº 35, abril de 1996: 12.

"Sindicato del Crimen". Todas las Novedades. Edición especial FESTIMAD. Nº 35, abril de 1996: 28.

JIMÉNEZ, Antonio: "La EMT busca una forma imaginativa para aumentar los autobuses-anuncio. 10 vehículos circularán envueltos en publicidad". El País, Madrid, 19-5-1996.

MARTÍN, Fernando: "El lenguaje radical del rock y el rap, en la facultad de Sociología. Los estudiantes analizaron las letras de Sindicato del Crimen". El País, 23-5-1996: 36.

BARROSO, F.J.: "Un tebeo monumental". El País, Madrid, 10-6-1997: 1.

HIDALGO, Luis: "El 'hip hop hup' de Tzaboo". El País de las Tentaciones, 5-7-1996: 23.

ÍNIGUEZ, Fernando: "Cuatro grupos piden 999 pesetas para levantar un monumento a Muelle". El País, Madrid, 9-7-1996: 7.

ÍNIGUEZ, F.: "Una ciudad con Muelle. 300 personas rinden homenaje al grafitero al año de su muerte". El País, Madrid, 11-7-1996: 24.

C.G.P.: "Los conciertos y viajes con más 'pegada'. Las tres empresas cartelistas conviven sin interferirse con reglas no escritas". El País, Madrid, 11-8-1996: 6.

NEIRA, Fernando: "«Madrid disfruta de un crepúsculo maravilloso». Angel Aragonés, muralista". El País, Madrid, 16-8-1996: 16.

"La Casa Blanca quiere limitar la distribución de tabaco dirigida a menores". El País, 22-8-1996.

M., A.: "Hito fálico". El País, 31-8-1996: 25.

CAVESTANY, Juan: "Muere el cantante de 'rap' violento Tupac Shakur, tiroteado hace una semana". El País, 15-9-1996: 34.

"Un desconocido cuelga un cuadro en el Prado durante 4 días". El País, 17-10-1996: 36.

MANRIQUE, Diego A.: "«Quería exponer con Rembrandt». Entrevista con Víctor Ruiz Roizo, el pintor madrileño que consiguió colgar su cuadro en el Museo del Prado". El País, 20-10-1996: 35.

CAMPANO, Laureano: "Pintadas por la tolerancia en Colmenar Viejo". El País, Madrid, 26-10-1996: 6.

CAMPANO, L.: "Un muro de color. 'Raperos' colmenareños utilizan el aerosol «por la tolerancia y la convivencia»". El País, Madrid, 28-10-1996: 6.

XPLICIT GRAFX, nº 8, París, octubre de 1996.

ÍÑIGUEZ, Fernando: "'Hip-hop' español en Plug". El País, Madrid, 2-11-1996: 10.

AHRENS, J.M.: "Vazen, el lunático. Las lunas blindadas de 60 comercios de Centro han sido rayadas con extrañas firmas en el último mes". El País, Madrid, 27-11-1996: 5.

"Stockholm Oldschool". UNDERGROUND PRODUCTIONS, nº 10, Estocolmo, noviembre de 1996: 14.

"Magazines". UNDERGROUND PRODUCTIONS, nº 10, Estocolmo, noviembre de 1996: 22.

MARCOS, Carlos: "Rap español. 'Micros' y 'litronas'". El País de las Tentaciones, 13-12-1996: 8-12.

ZIPPO y PSICO: "Zaragoza". GAMEOVER MAGAZINE, nº 7, Barcelona, otoño de 1996: 10.

MARK & TILLO: "Los DJ's en el Hip Hop". GAMEOVER MAGAZINE, nº 7, Barcelona, otoño de 1996: 12.

APRE: "Su nombre es..." GAMEOVER MAGAZINE, nº 7, Barcelona, otoño de 1996: 12.

CRUDEL: "¡Lleida también está en la casa!" GAMEOVER MAGAZINE, nº 7, Barcelona, otoño de 1996: 16.

"Mérida". GAMEOVER MAGAZINE, nº 7, Barcelona, otoño de 1996: 26.

"MAFIA 2 "10 años"". METROPOLITAN PRESS, nº 4, Barcelona, 1996: 10-11.

"La cultura del globo". METROPOLITAN PRESS, nº 4, Barcelona, 1996: 18.

LIS, E. y DOMÍNGUEZ, T.: "La policía intercepta miles de fotografías a dos jóvenes que pintaban trenes en Valencia". El Mercantil Valenciano, n.d.

AEROSOL KINGDOM MAGAZINE, 6, Madrid, n.d.

"Artistas de graffiti... o delincuentes??" WANTED, 3, Madrid, 1997.

"Graffiti en Internet". WANTED, 3, Madrid, 1997.

AGUIRRE, Begoña: "10 años de contrahistoria". El País, Madrid, 16-3-1997: 5.

BRADLEY, James: "The Writing's on the Wall". In Madrid, 13, julio de 1997: 6-7.

JEZIE: "Y ahora tod@s nistr@s jugamos con el lenguaje". RESPETO MUTUO, 2, n.d.: 3-4.

"B-boying en VLC". RESPETO MUTUO, 2, n.d.: 15-16.

"Geronación". RESPETO MUTUO, 2, n.d.: 17-19.

Agencias: "Atacados tres cuadros de Matisse en una exposición en Roma". El País, 23-1-1998: 36.

R.C.: "El alud de asaltos pirata aviva el temor por la seguridad de EE UU. La larga lista de ataques externos pone en evidencia la vulnerabilidad de los sistemas". El País, Ciberp@is, 12-3-1998: 7.

ÍÑIGUEZ, Fernando: "La recaudación para el monumento a El Muelle se dedicará al cáncer". El País, Madrid, 16-5-1998: 10.

FRANCÉS, Juan: "El muro de Vallecas. Una 'cumbre' internacional une a una veintena de grafiteros para pintar en los 200 metros de una pared 'virgen'". El País, Madrid, 19-5-1998: 24.

MOLIST, Mercè: "Los grupos alternativos europeos piden respeto a la libertad de la red. Florencia acoge la primera asamblea Hackit 98". El País, Ciberp@is, 11-6-1998: 10.

MOLIST, Mercè: "Días de cerveza, grafito y 'hackerinos'". El País, Ciberp@is, 11-6-1998: 10.

BELLÓN, Raquel: "'Cumbre' Internacional de grafiteros en Vallecas". Area Sur, nº 3, junio de 1998: 4.

A.F.P.: "Dañado con pintura un autorretrato de Rembrandt". El País, 6-8-1998: 24.

LUQUERO, Carlos: "Zona Bruta. Como la vida misma" . Mundo Sonoro, Madrid, 44, septiembre de 1998: 4-5.

CELIS, Bárbara y SAILE, Belinda: "'Culture Jammers'. Anuncios rotos". El País de las Tentaciones, 11-9-1998: 20-21.

DEL PINO, Javier: "Piratas informáticos asaltan el 'New York Times' en Internet. Fotos pornográficas inundaron la edición". El País, 15-9-1998: 30.

LLES, Luis: "El retorno de los electroduendes". El País de las Tentaciones, 27-11-1998: 24-25.

AGUIRRE, Begoña: "El Laboratorio, segunda parte. Los 'okupas' desalojados de Lavapiés toman un edificio deshabitado en el mismo barrio para reabrir su centro social". El País, Madrid, 7-1-1999: 20.



### 3. Documentales y direcciones de Internet<sup>3</sup>

Style Wars (Tony Silver, U.S.A., 1983), producido por Henry Chalfant y Tony Silver.

NYHC+nO^kLUE^zINE (No Klue Fanzine). E-mail: blister@ingress.com., (d. 8-3-1996).

"Graffiti Magazines", <http://www.gatech.edu/graf/fag/graf-zines.html>, (27-5-1996).

LARA, Arthur: "Graffiti em Sao Paulo", ~~Arte Urbana~~. E-mail: artagent@usp.br.; <http://wagner.lsi.usp.br>, (d. 10-6-1996)

<http://www.gatech.edu/desoto/graf/indix/other.html> (sin data).

---

<sup>3</sup> Por orden cronológico.

#### 4. Entrevistas sostenidas con escritores<sup>4</sup>

- 1) Comunicación personal 1 con los ZSL (LERAS, ZANY, SAP), Vallecas, 17 de marzo de 1996 (registrada).
- 2) Comunicación personal 2 con los ZSL (LERAS, ZANY, GOTICO, SAP), Vallecas, 19 de marzo de 1996 (registrada).
- 3) Comunicación personal con SUS.033, Pacífico, 22 de marzo de 1996 (registrada).
- 4) Comunicación personal con CHICO (CHICO y MEGAROCK), Vallecas, 24 de marzo de 1996 (registrada).
- 5) Comunicación personal con MEGAROCK (MEGAROCK y TRAS), Vallecas, 8 de abril de 1996 (registrada).
- 6) Comunicación personal con LERAS, Vallecas, abril de 1996 (registrada).
- 7) Comunicación personal con GOLZ, MEGAROCK y TRAS, Vallecas, 26 de mayo 1996 (sin registrar).
- 8) Comunicación personal con MEGAROCK, Vallecas, octubre de 1996 (sin registrar).
- 9) Comunicación personal con los ZSL (GOTICO, LERAS, ZANY), Vallecas, octubre de 1996 (sin registrar).
- 10) Comunicación personal con KOAS, Vallecas, 21 de mayo 1998 (registrada).
- 11) Comunicación personal con KAMI, Maravillas, 14 de junio de 1998 (registrada).

---

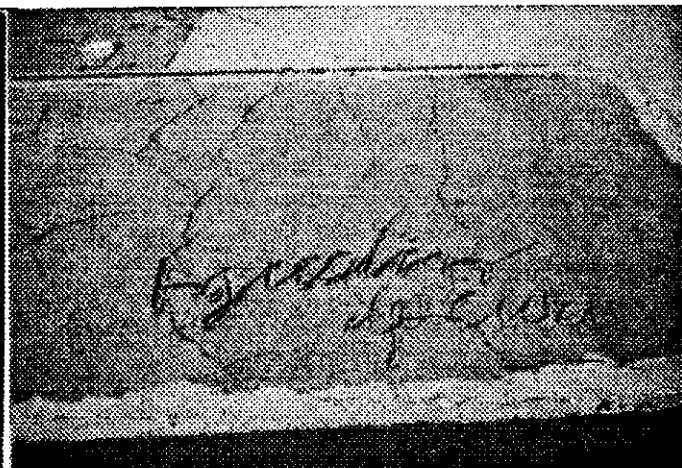
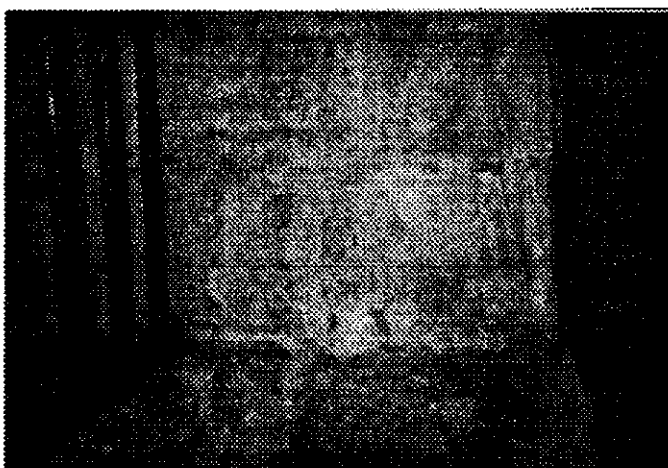
<sup>4</sup> Por orden cronológico.

## 5. Fotografías



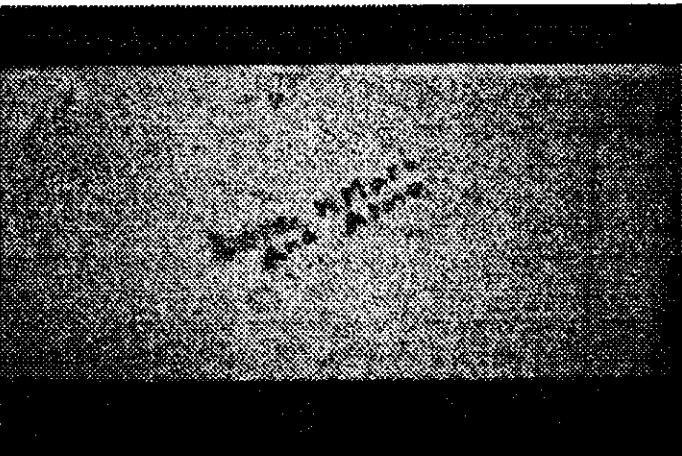
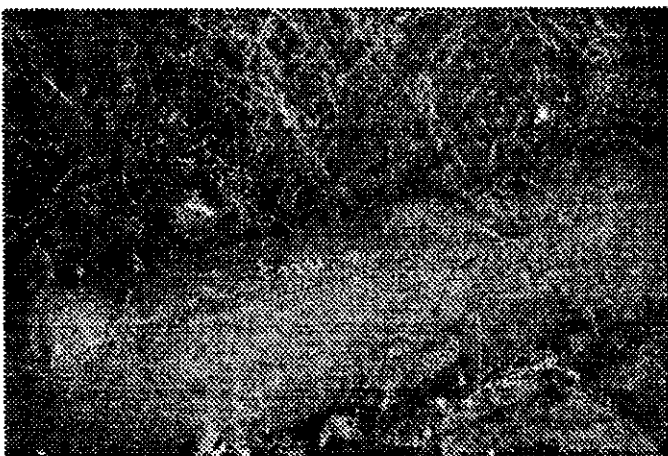
1

2



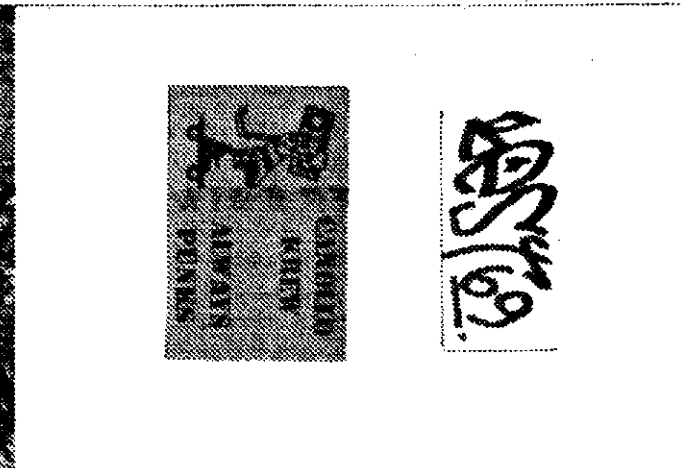
3

4



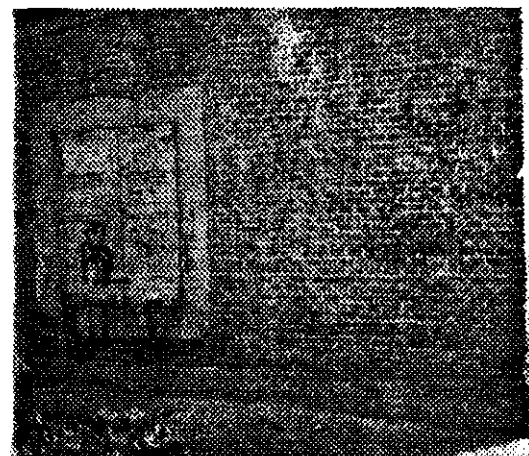
5

6

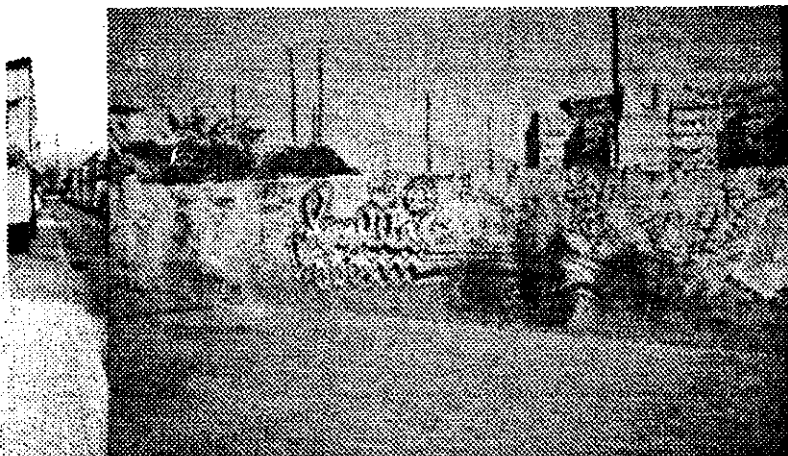


7

8



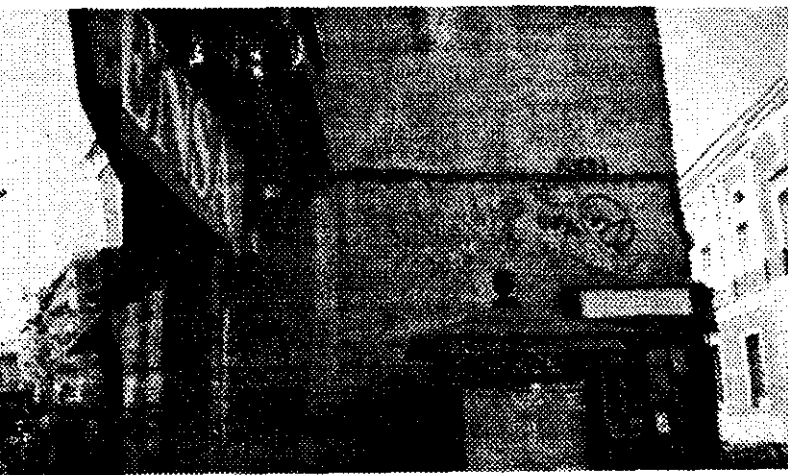
9



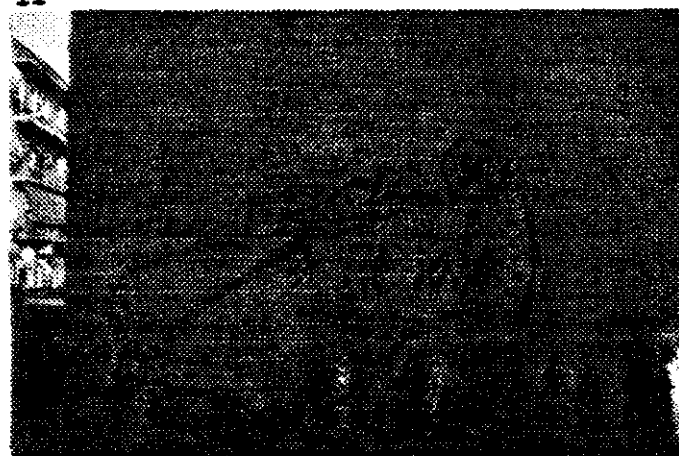
10



11



12



13



14



15



16



17



18



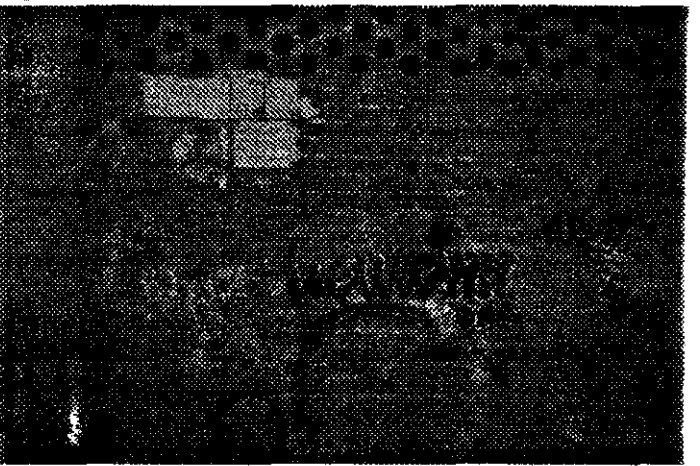
19



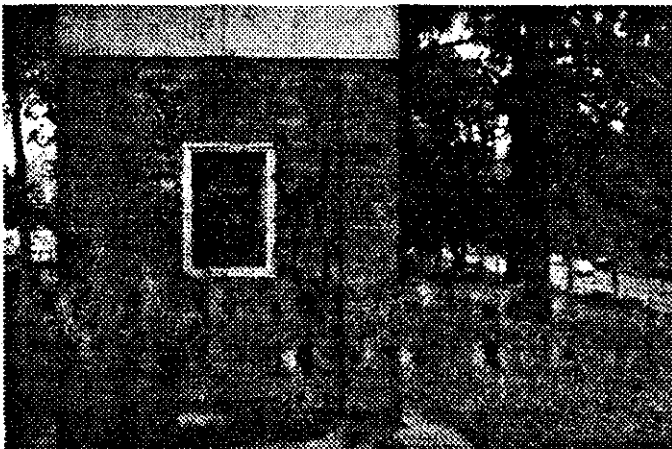
20



21



22



23

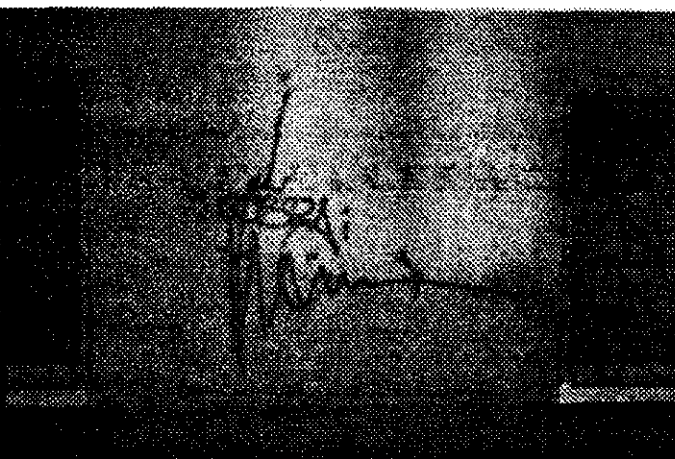


24





25



26



27



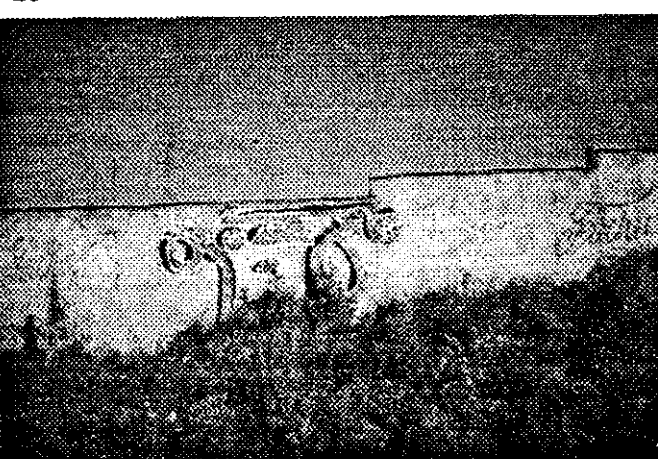
28



29



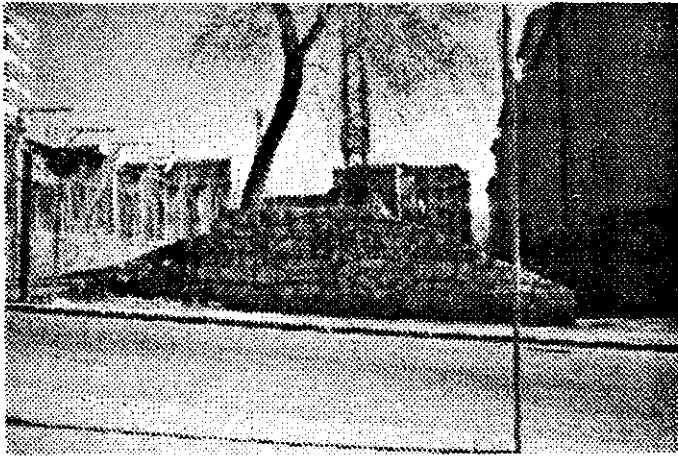
30



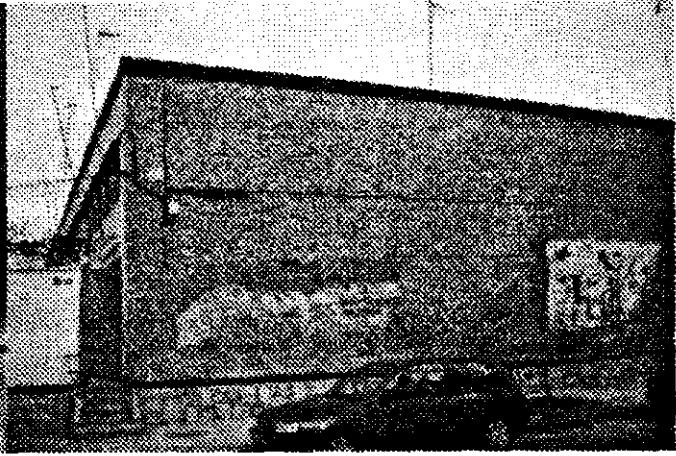
31



32



33



34



35



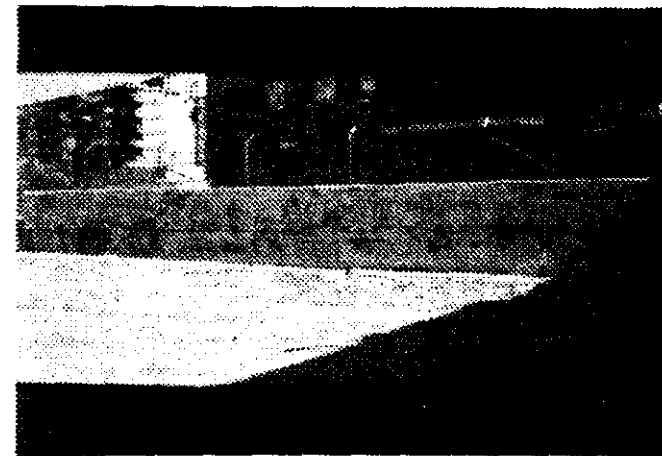
36



37



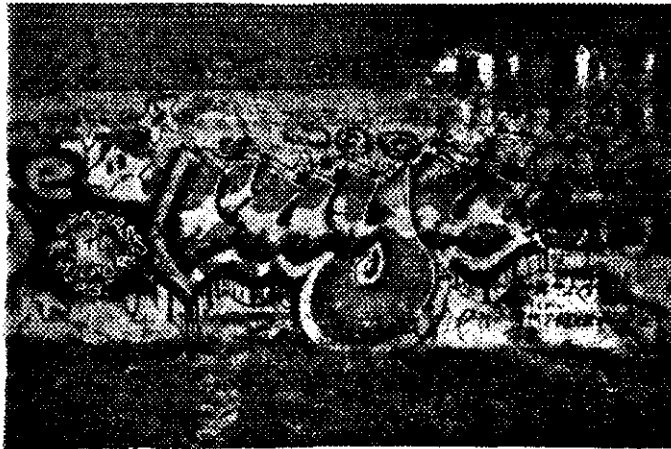
38



39



40



41



42



43



44



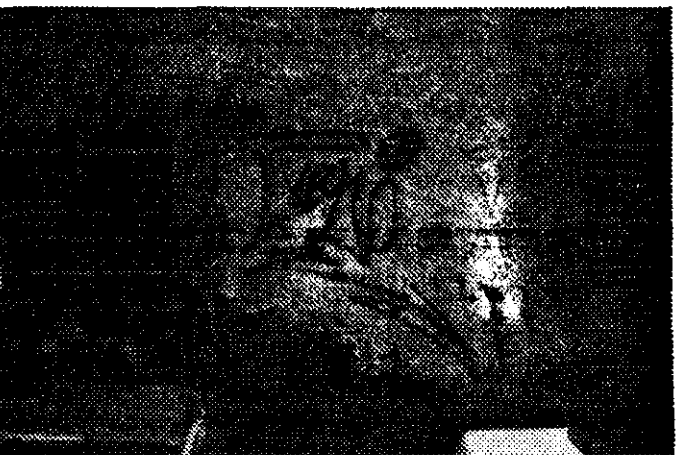
45



46



47



48

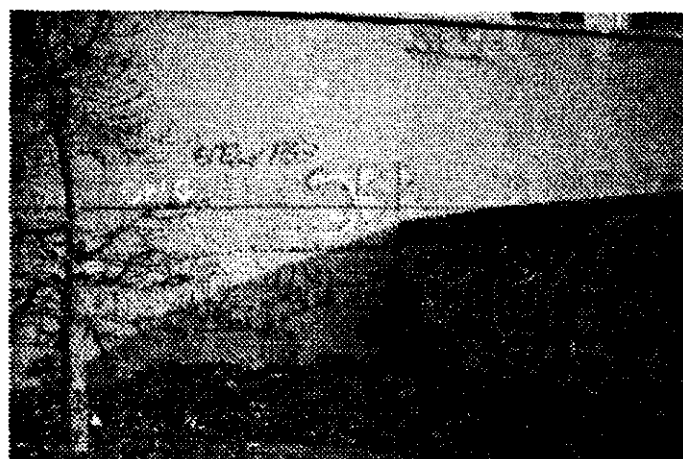




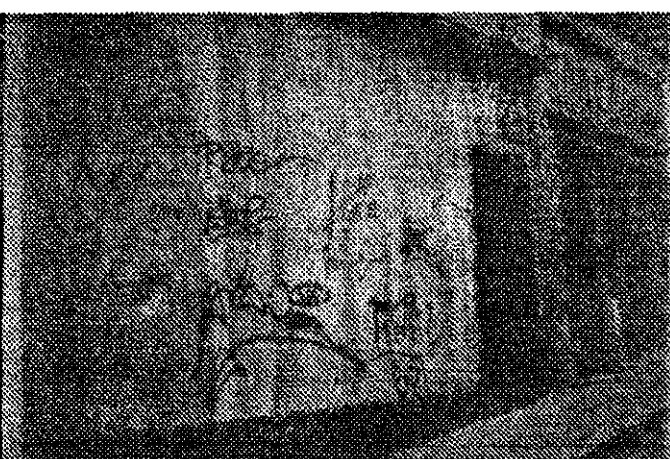
49



50



51



52



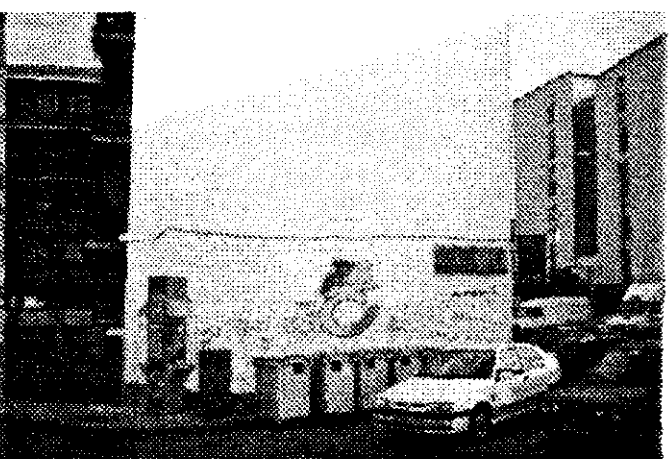
53



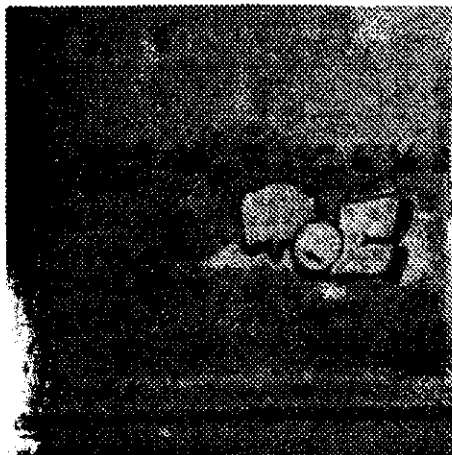
54



55



56



57



58



59



60



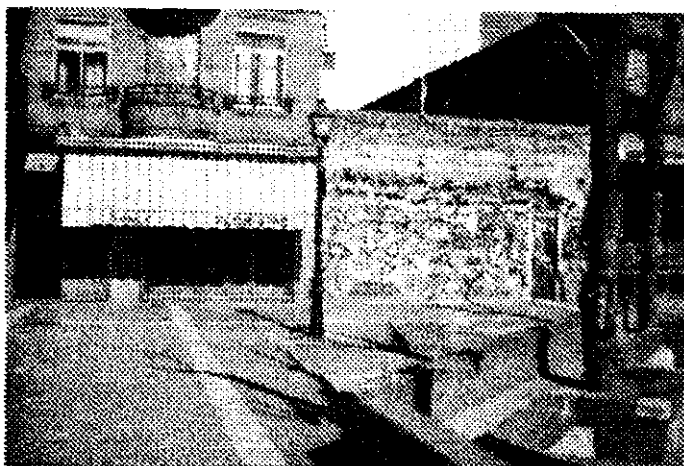
61

62



63

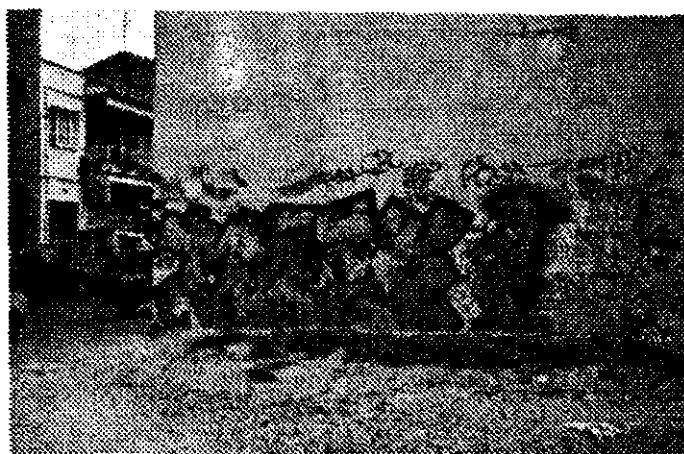
64



65



66



67



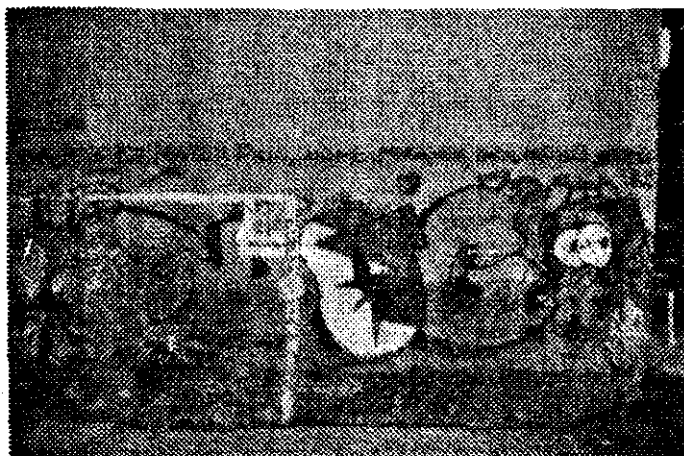
68



69



70

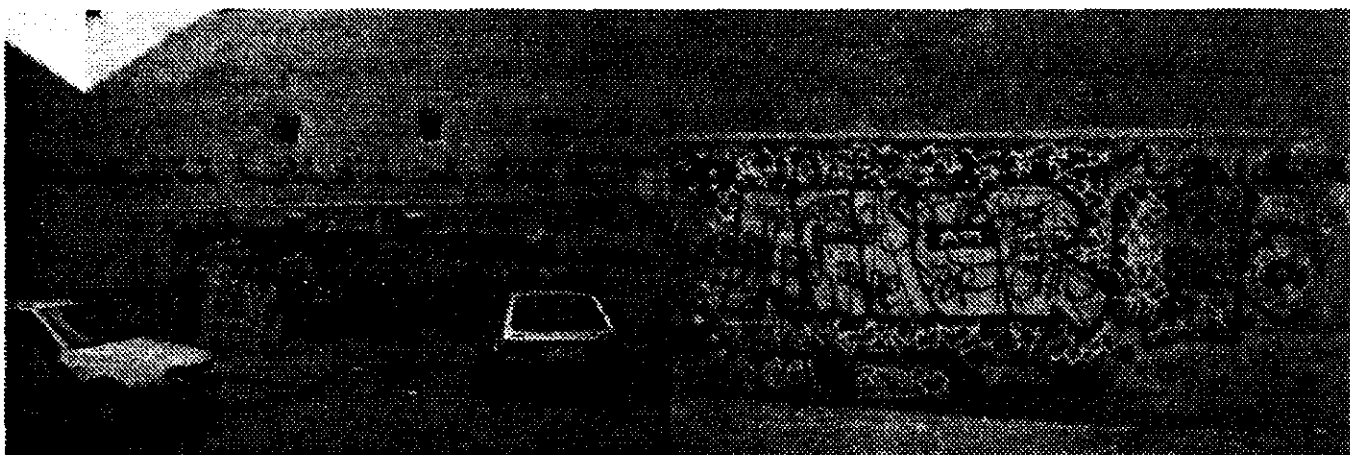


71



72





73

74



75

76



77

78



79

80



81



82



83



84



85



86



87

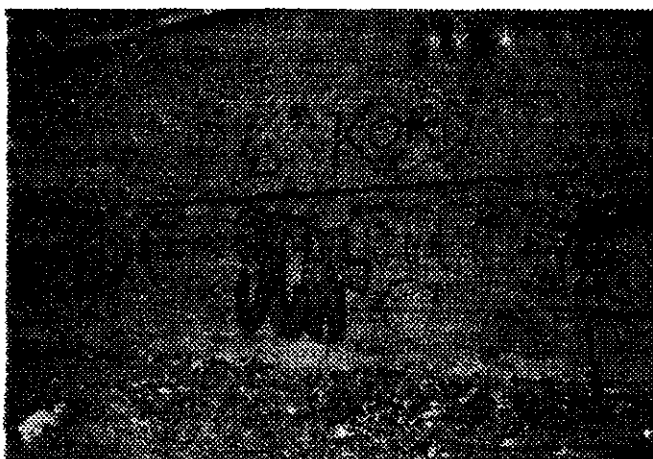
88



89



90



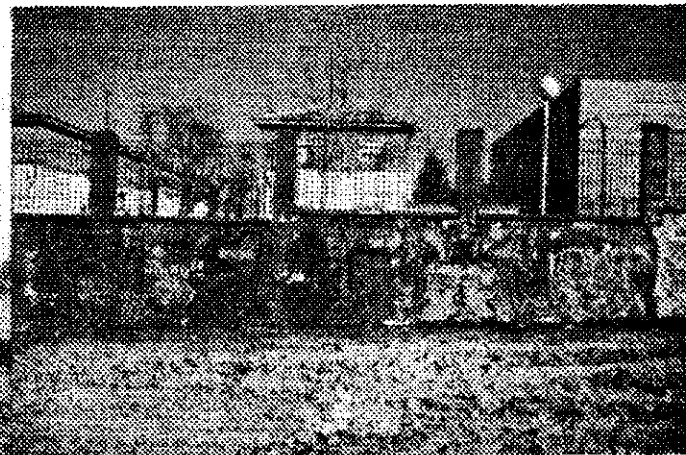
91



92



93



94



95



96

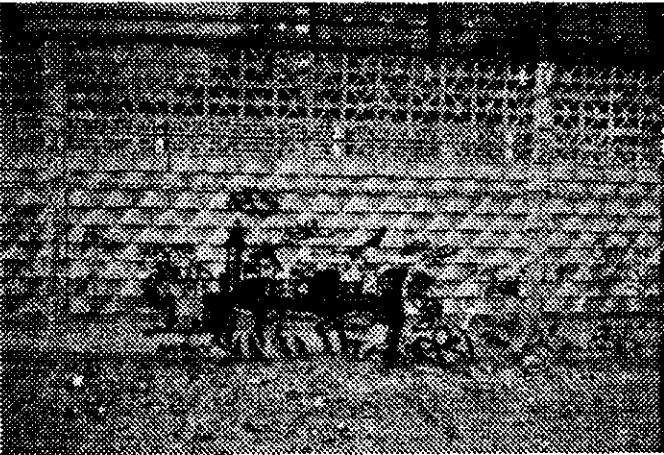




97



98



99



100



101



102



103



104



105

106



107

108



109

110



111

112





113

114



115



116



117



118



119



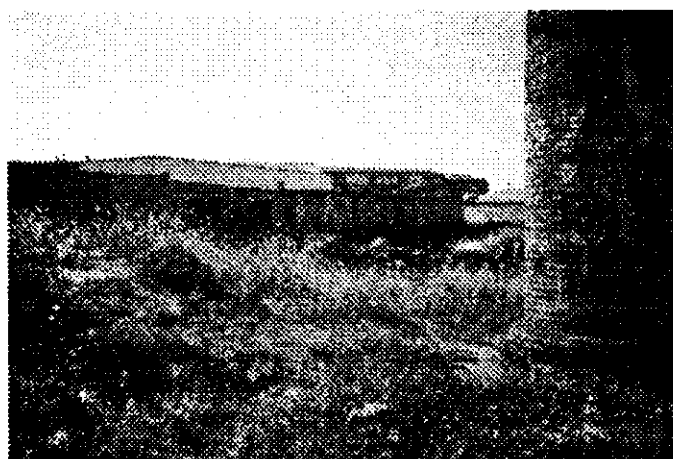
120



121



122



123



124



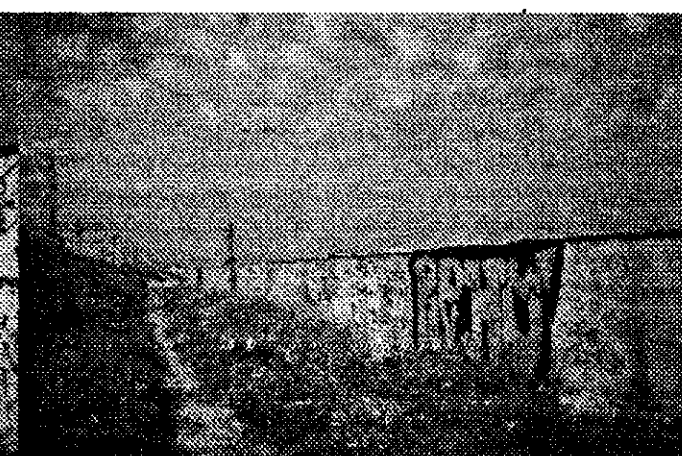
125



126



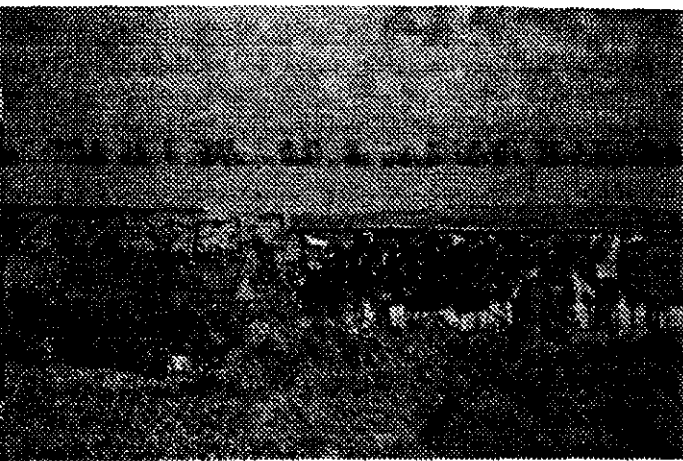
127



128



129



130



131



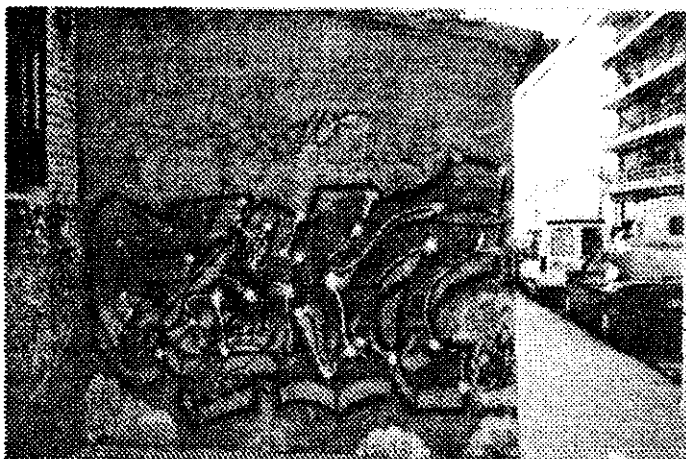
132



133



134



135



136





137

138



139

140



141

142



143

144



145



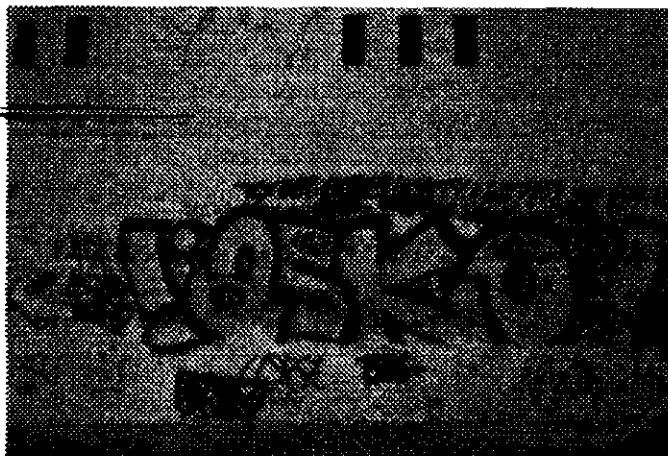
146



147



148



149



150



151

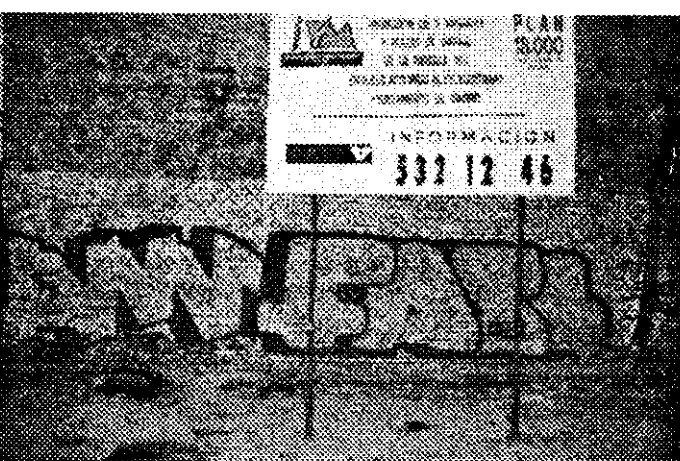


152





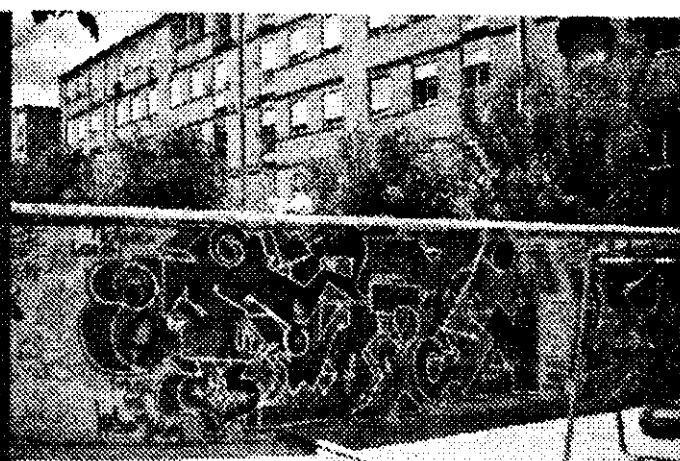
153



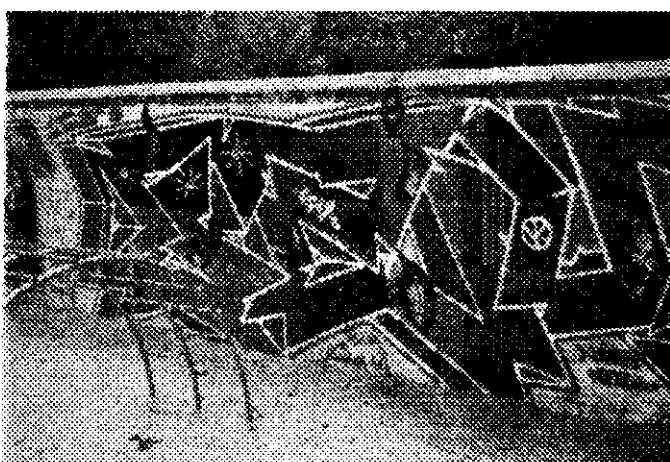
154



155



156



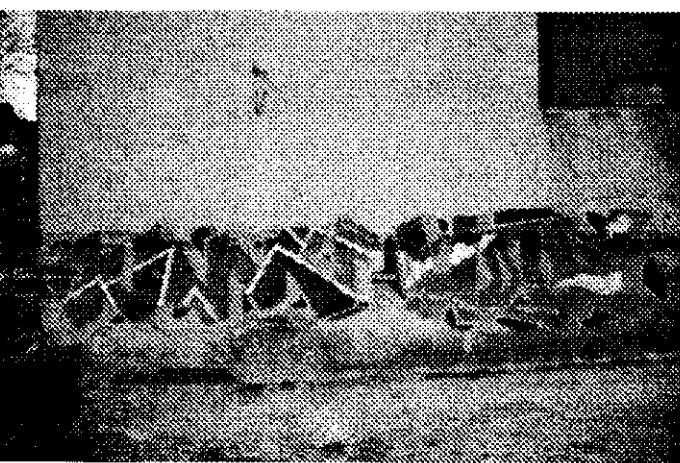
157



158



159



160



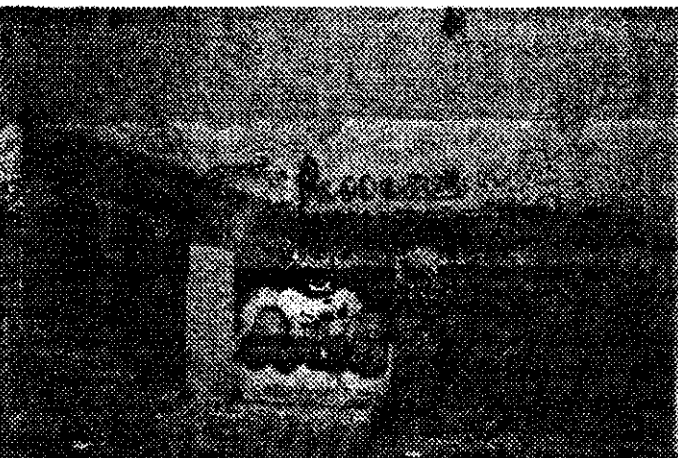
161



162



163



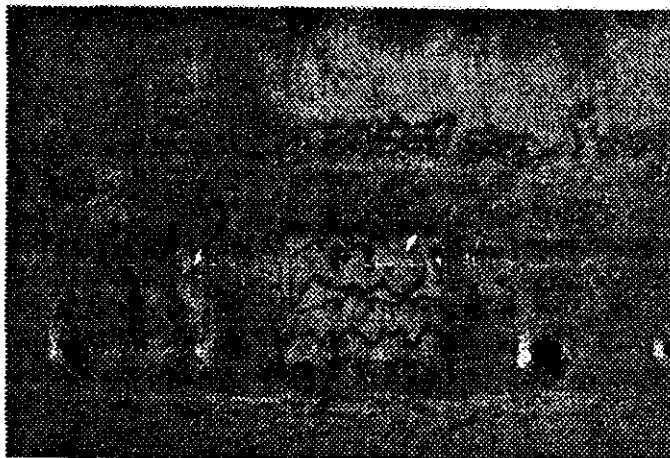
164



165



166



167



168





169

170



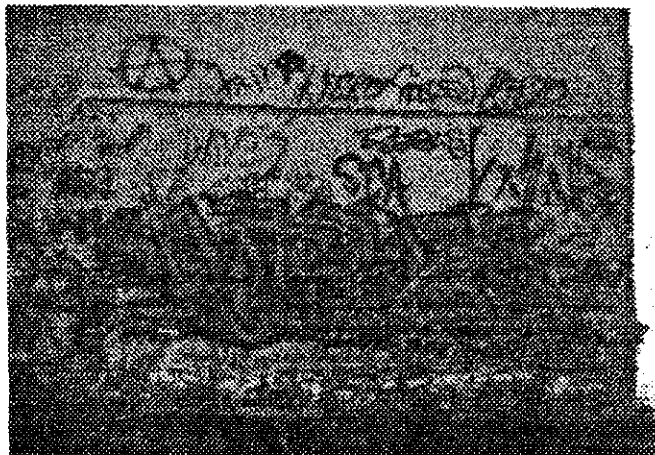
171

172



173

174



175



176





177



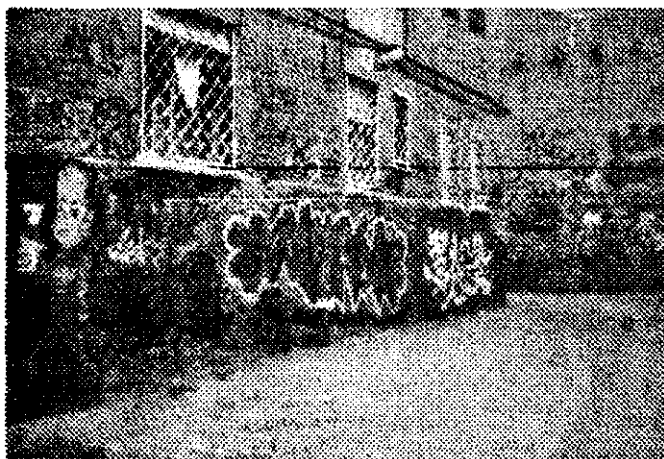
178



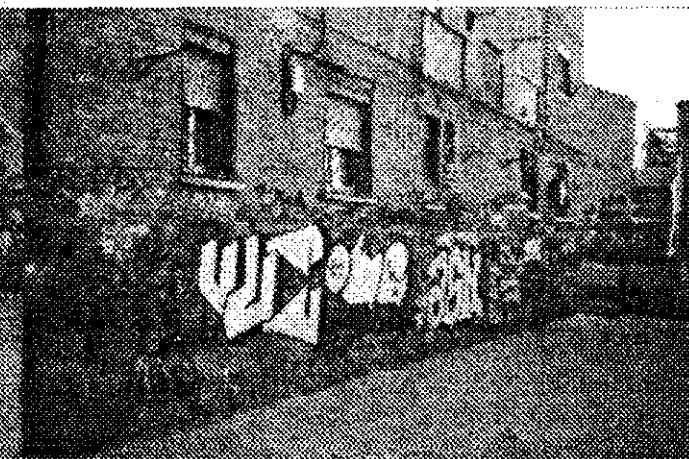
179



180



181



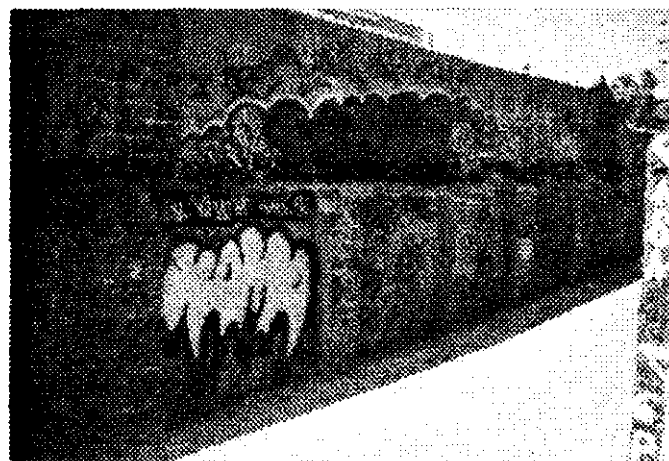
182



183



184



185



186



187



188



189



190



191



192



193



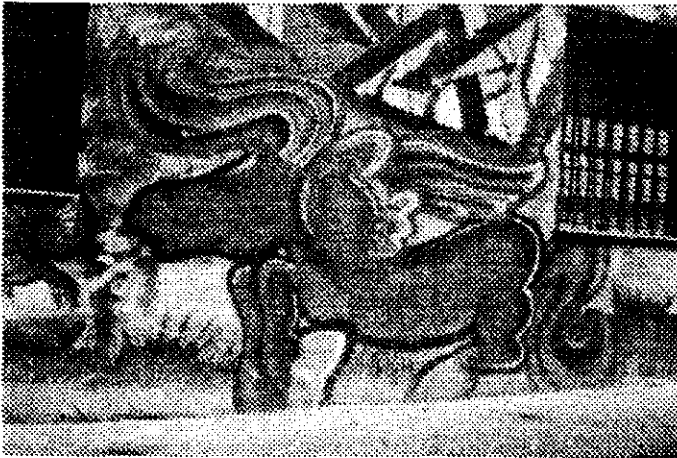
194



195



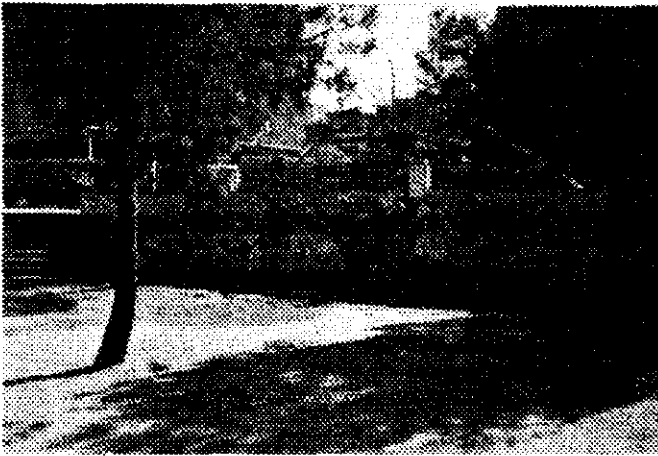
196



197



198



199



200





201



202



203



204



205



206



207



208



209



210



211



212



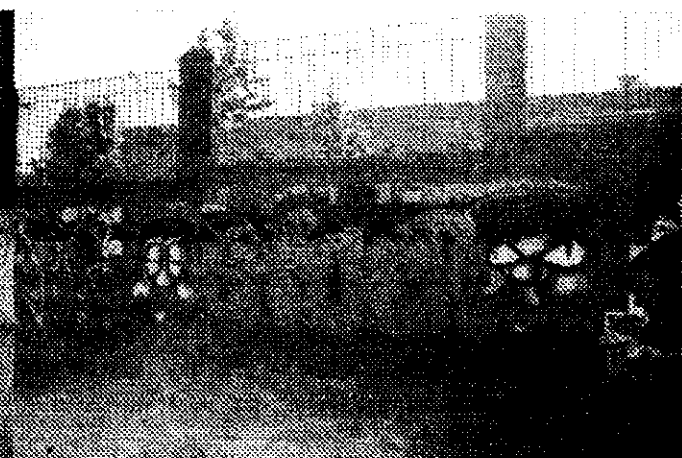
213



214



215



216



217



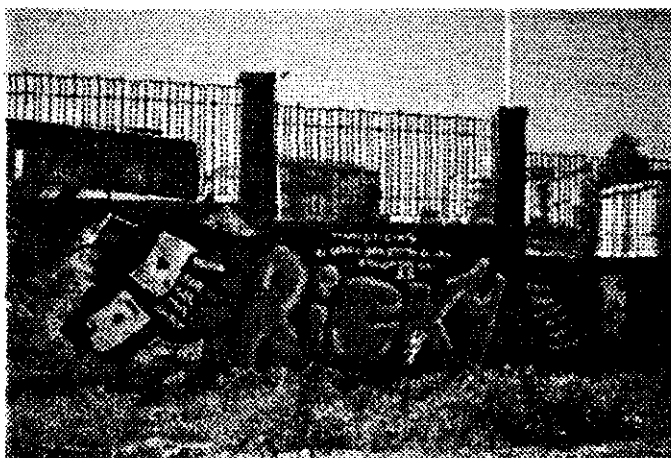
218



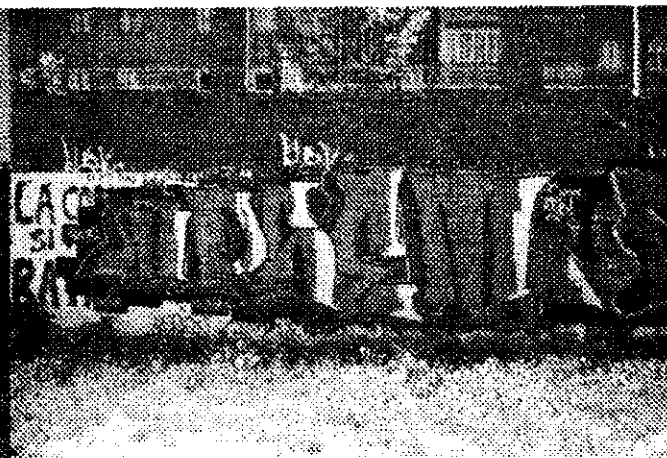
219



220



221



222

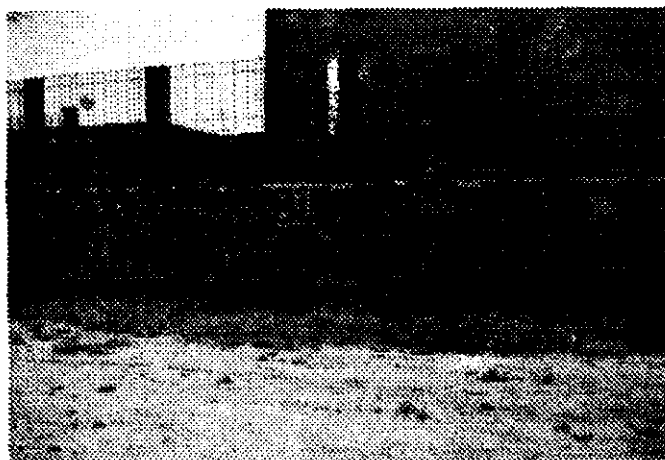


223



224





225



226



227



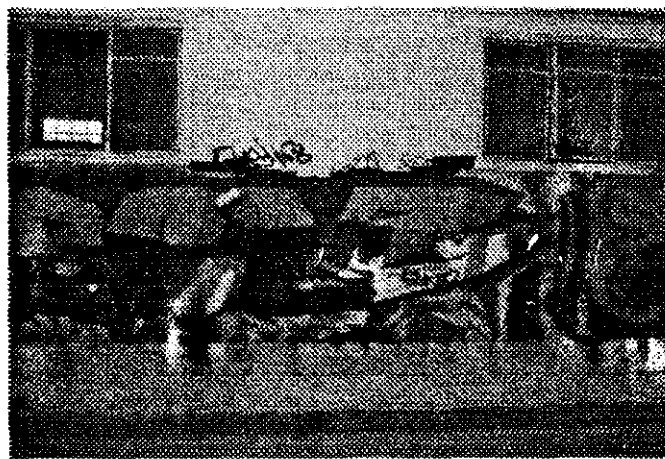
228



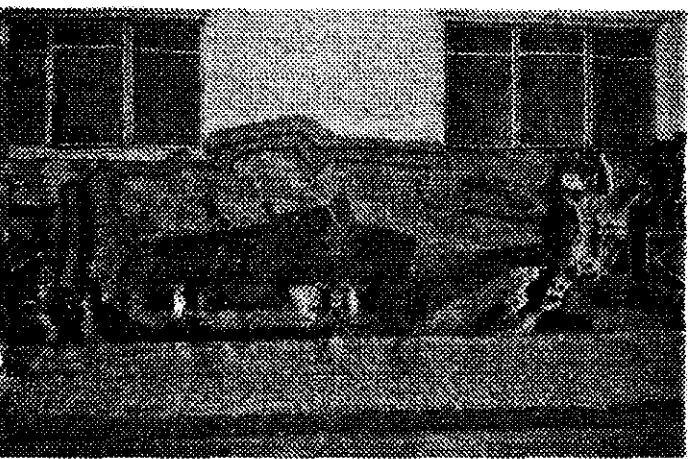
229



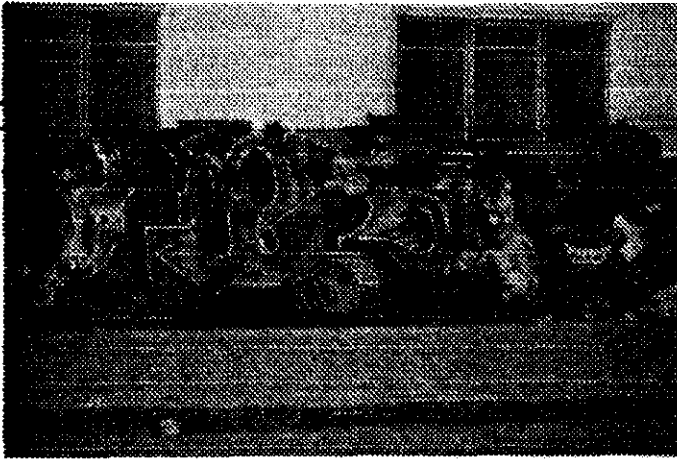
230



231



232



233



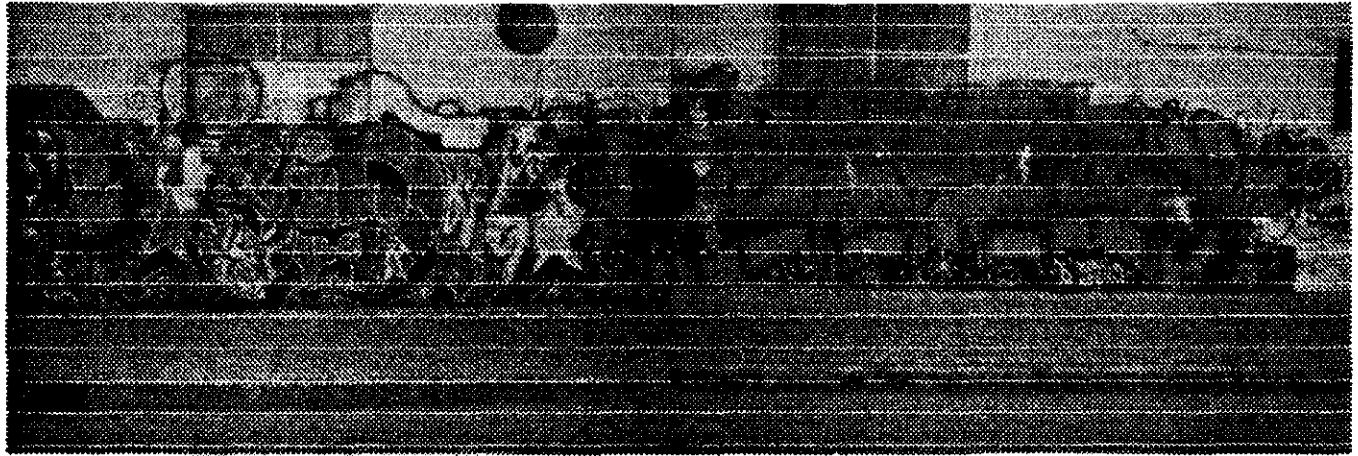
234



235



236



237



238



239



240





241



242



243



244



245



246



247



248



249



250



251



252



253



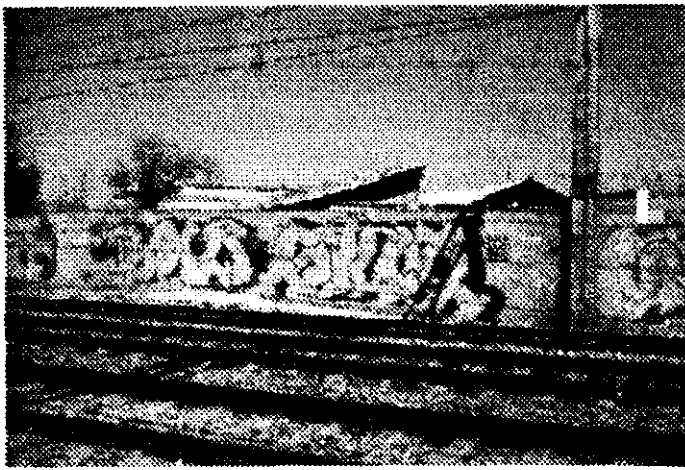
254



255



256



257



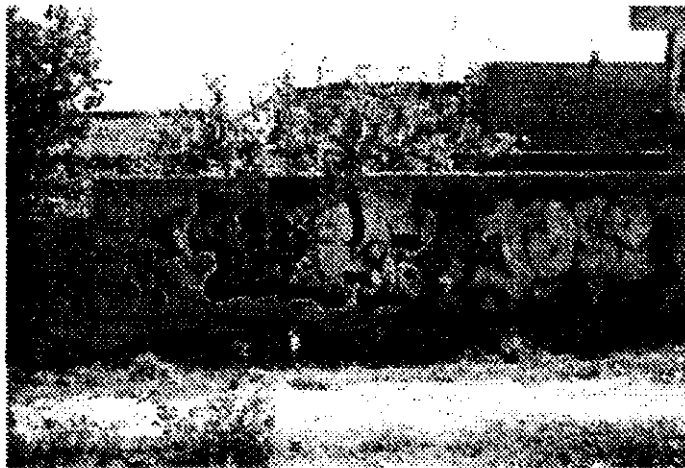
258



259



260



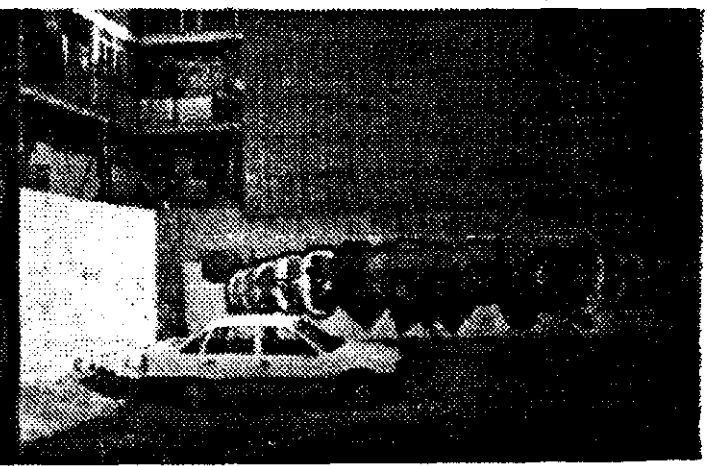
261



262



263



264





265



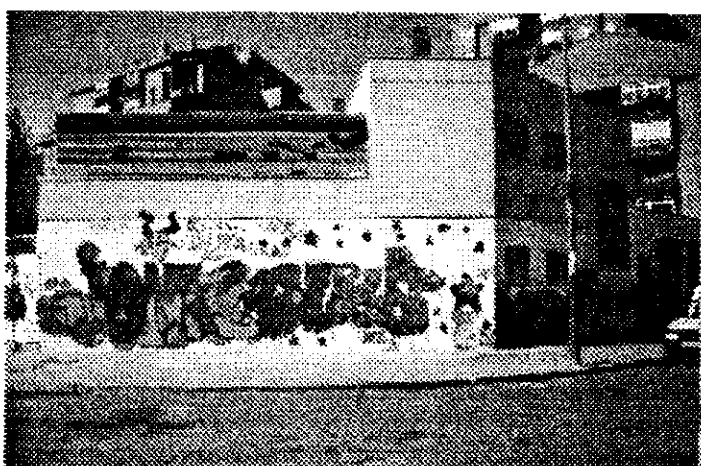
266



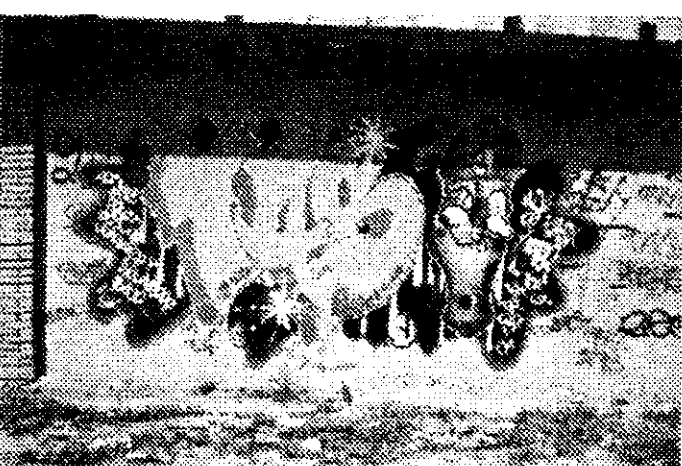
267



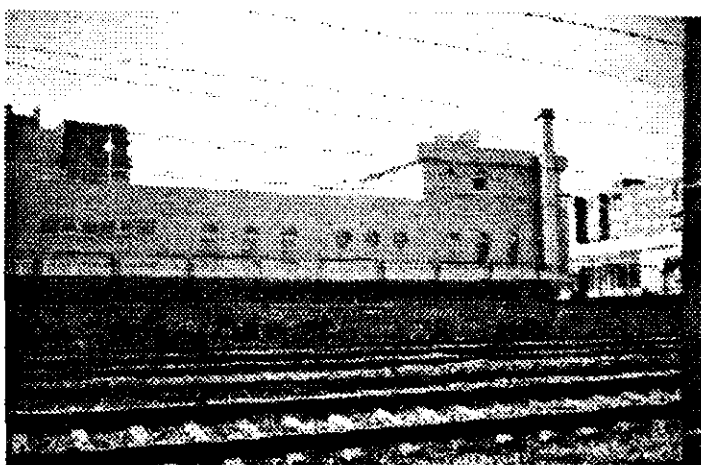
268



269



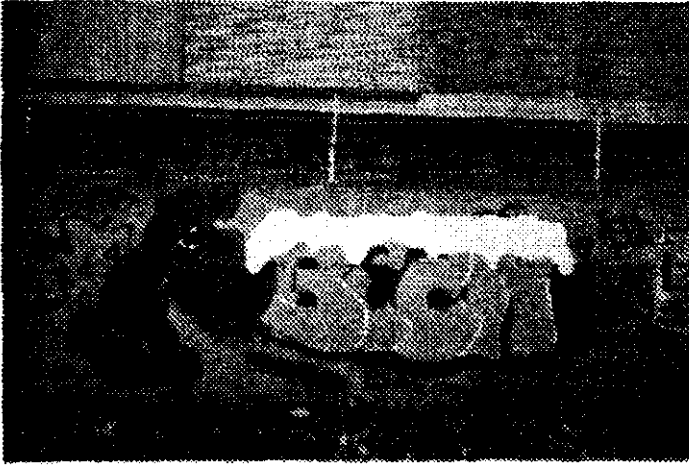
270



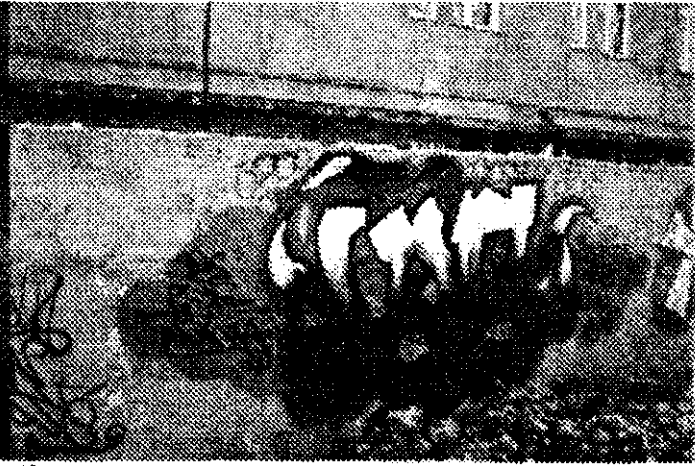
271



272



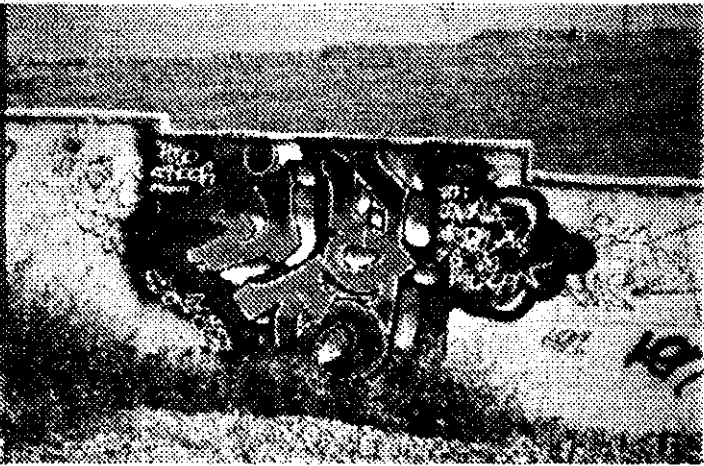
273



274



275



276



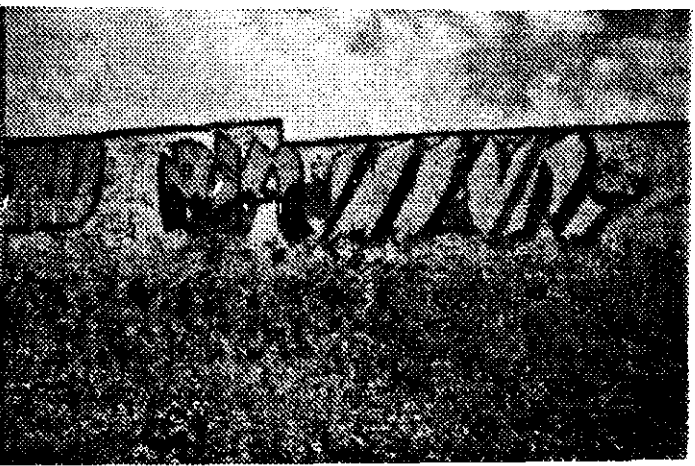
277



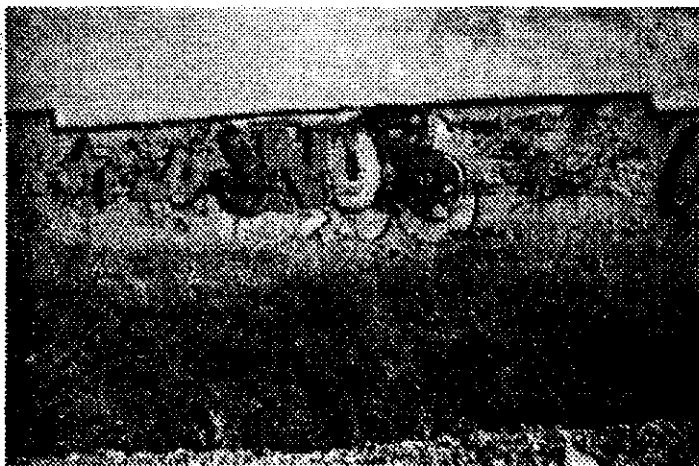
278



279



280



281



282



283



284



285



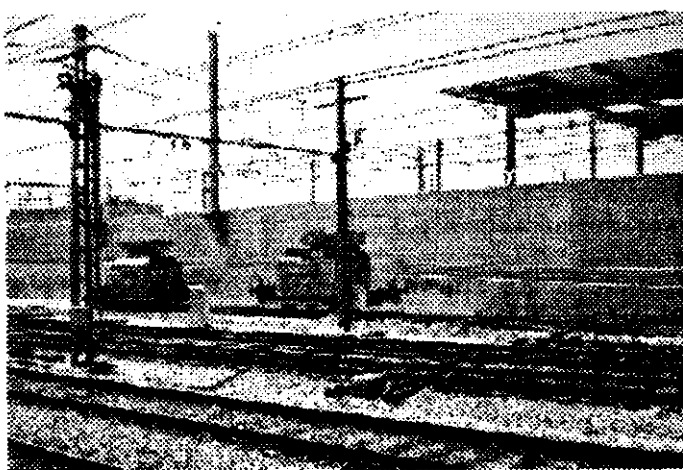
286



287

288





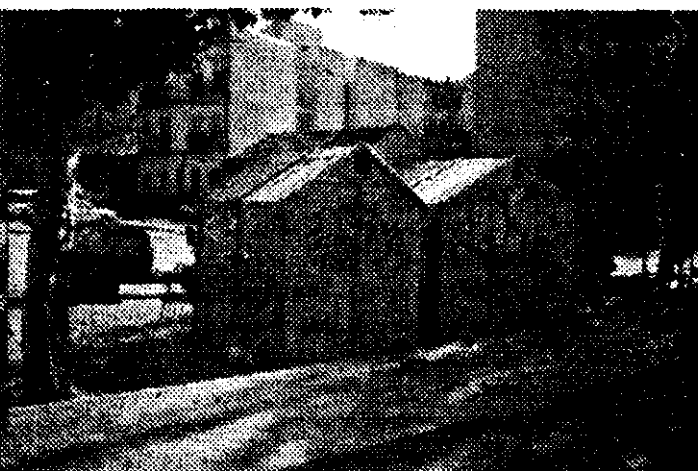
289



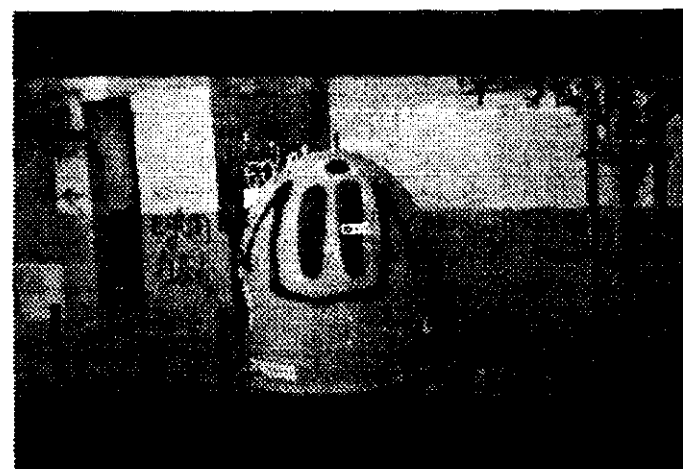
290



291



292



293



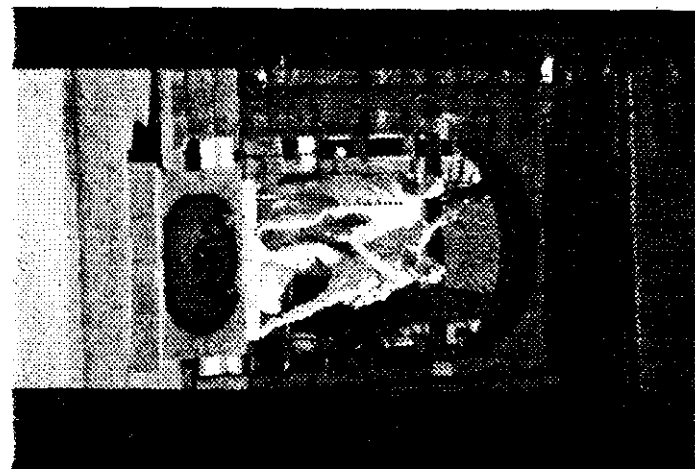
294



295



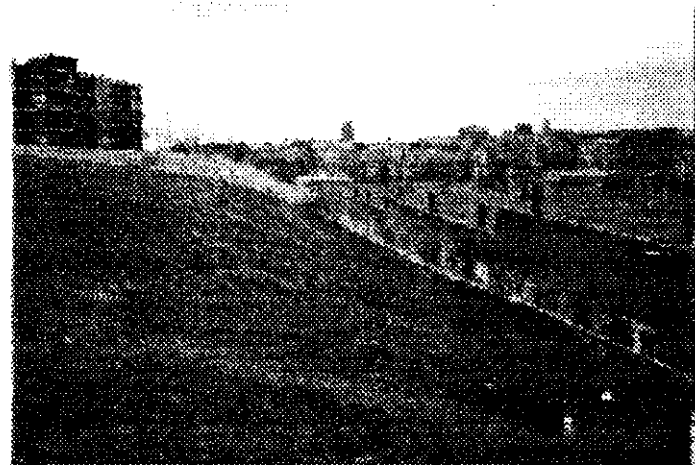
296



297



298



299



300



301



302



303





305



306



307



308



309



310



311



312



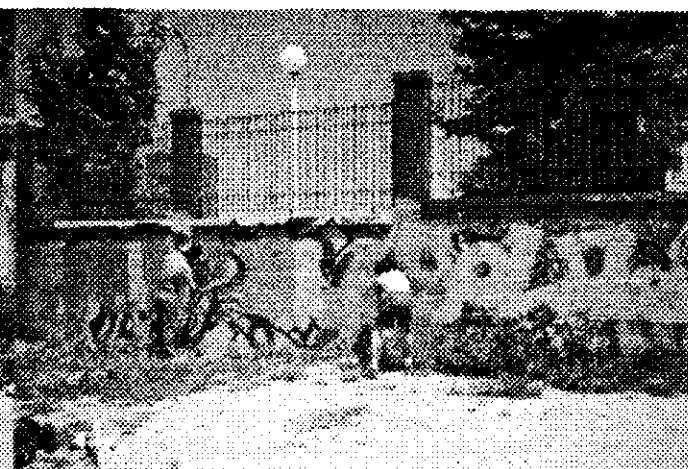
313



314



315



316



317



318



319



320



321



322



323



324



325



326



327



328





329



330



331



332



333



334



335



336



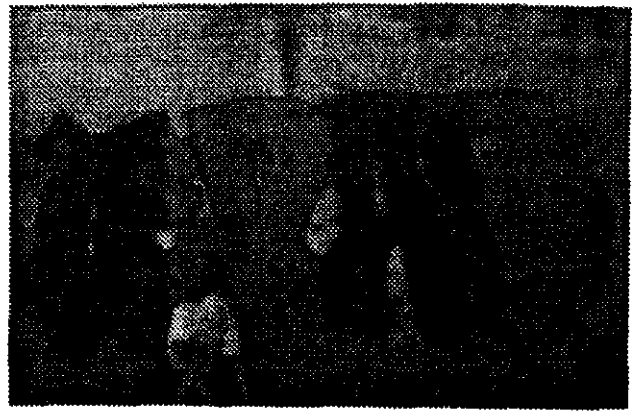
337



338



339



340



341



342



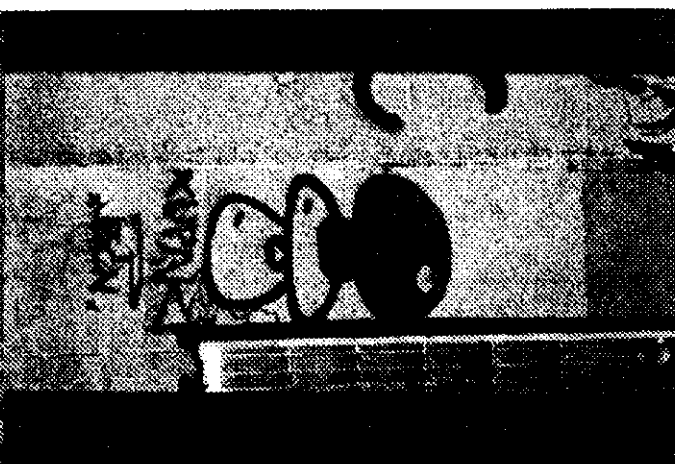
343



344



345



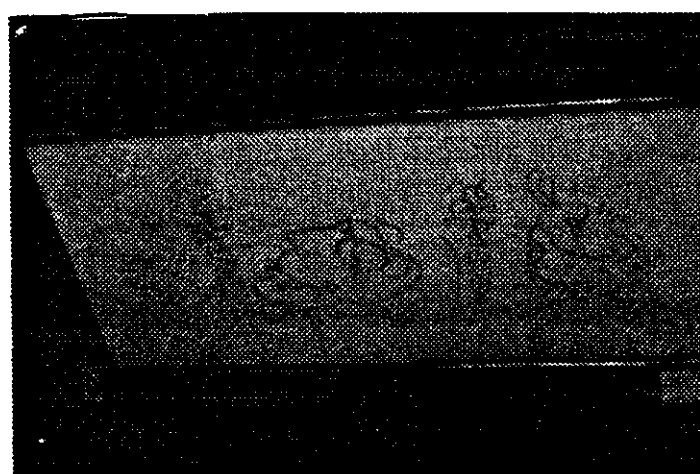
346



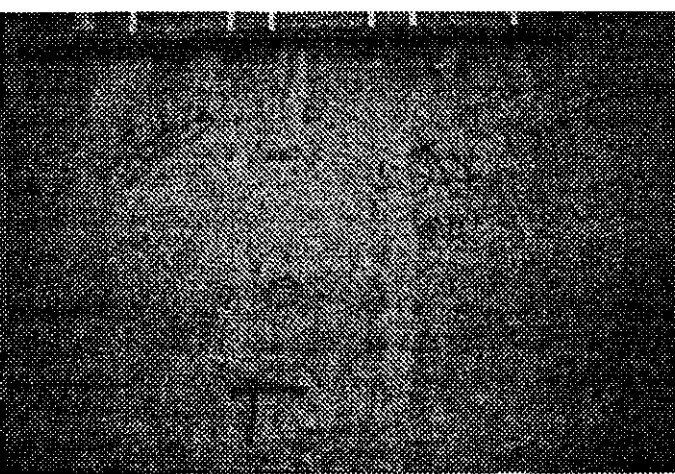
347



348



349



350

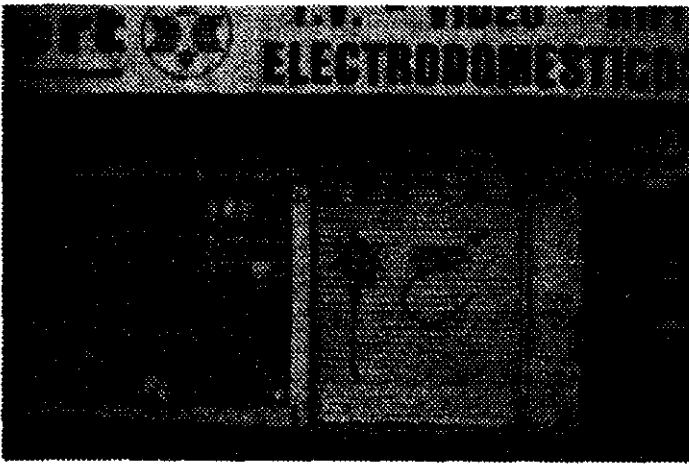


351

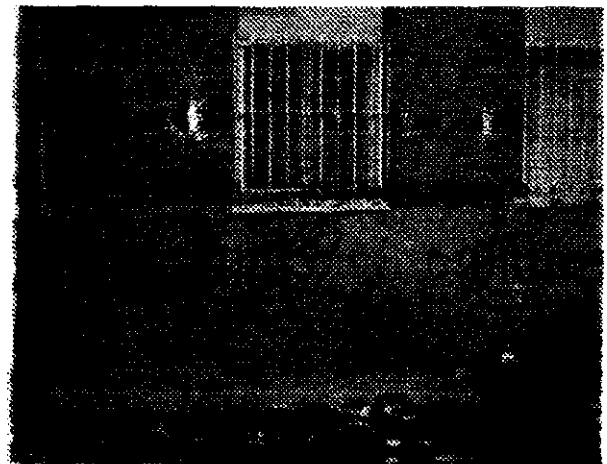


352

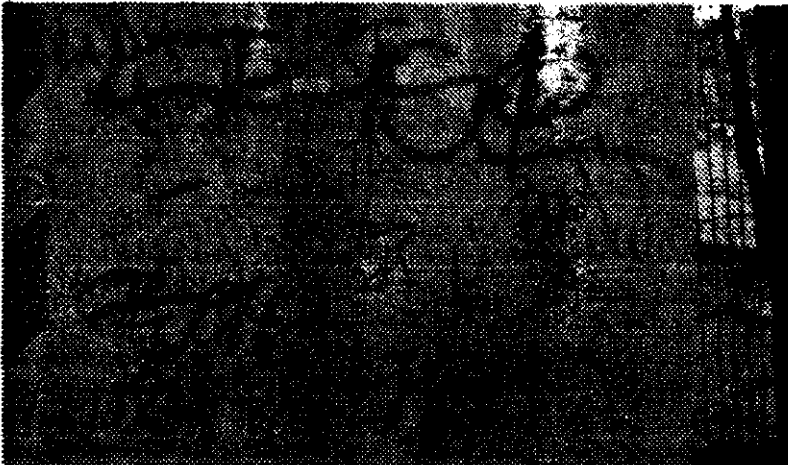




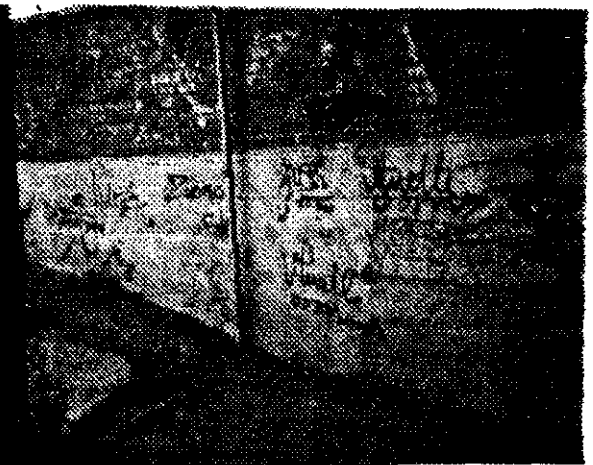
353



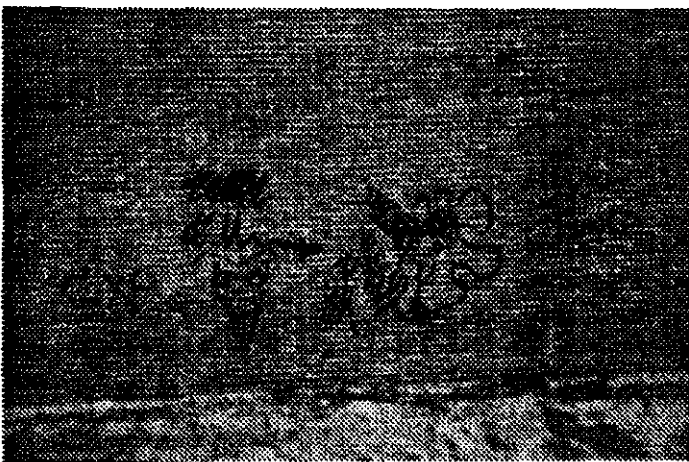
354



355



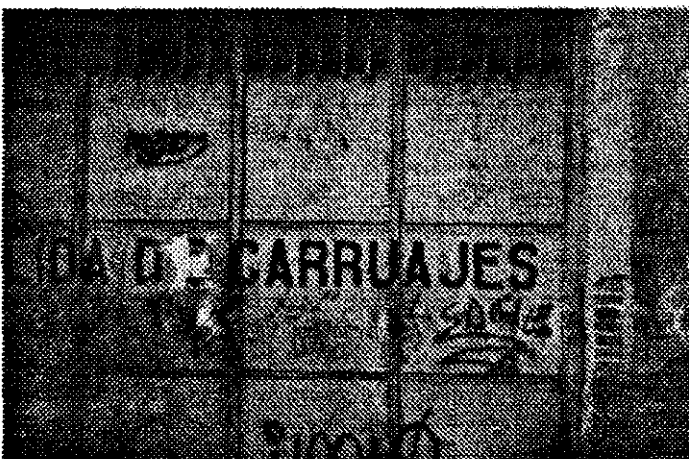
356



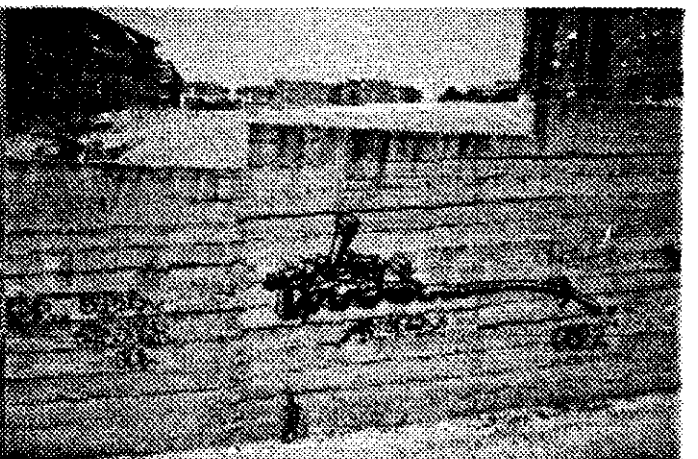
357



358



359



360



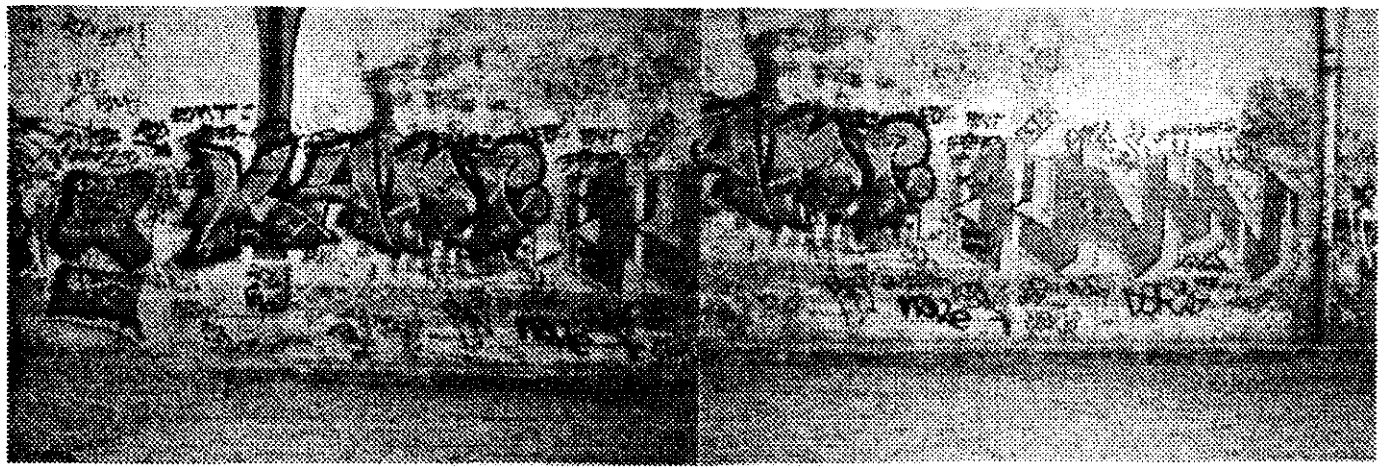
361

362



363

364



365

366



367

368

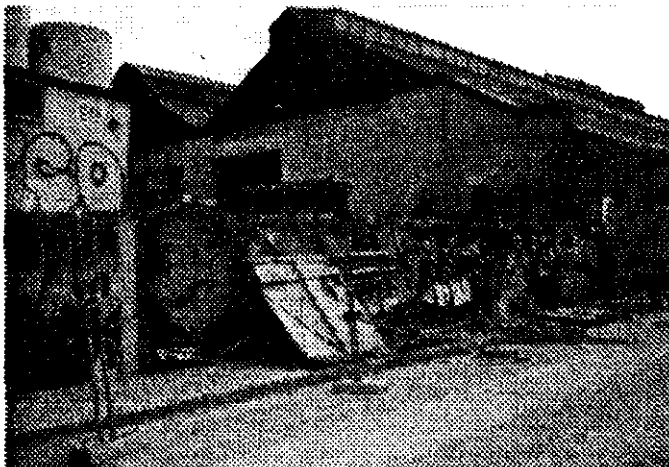




369



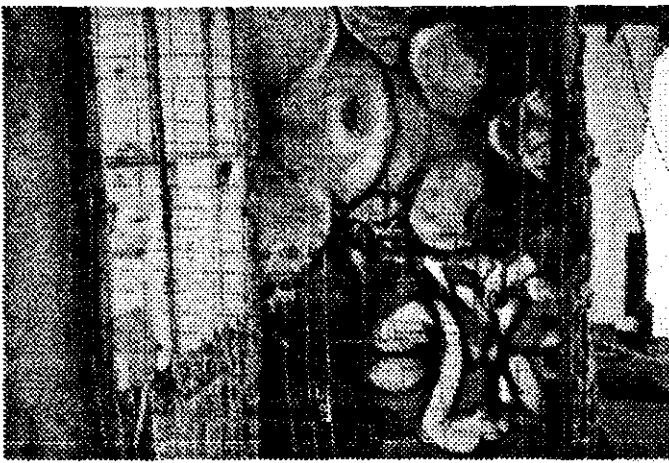
370



371



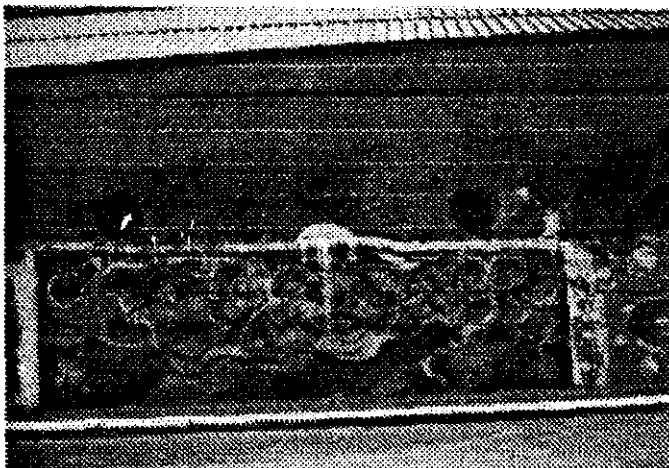
372



373



374



375



376



377



378



379



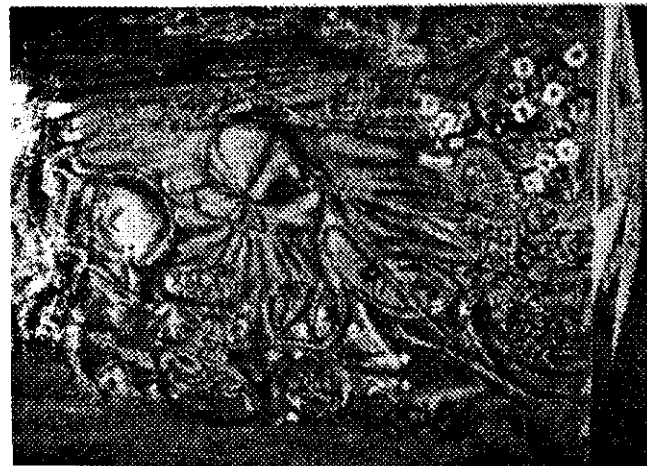
380



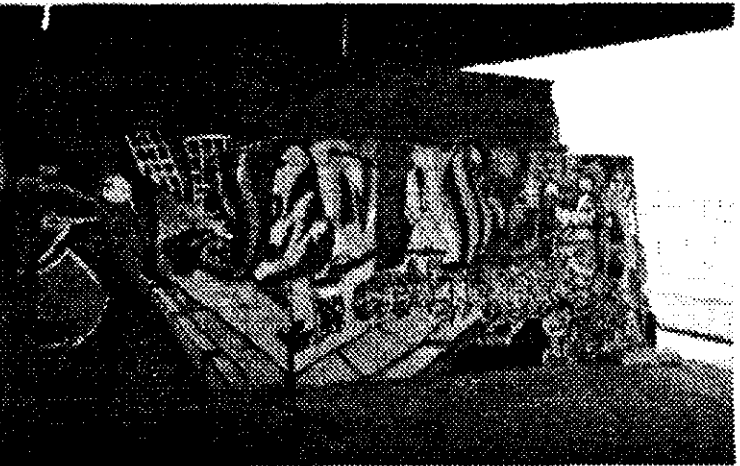
381



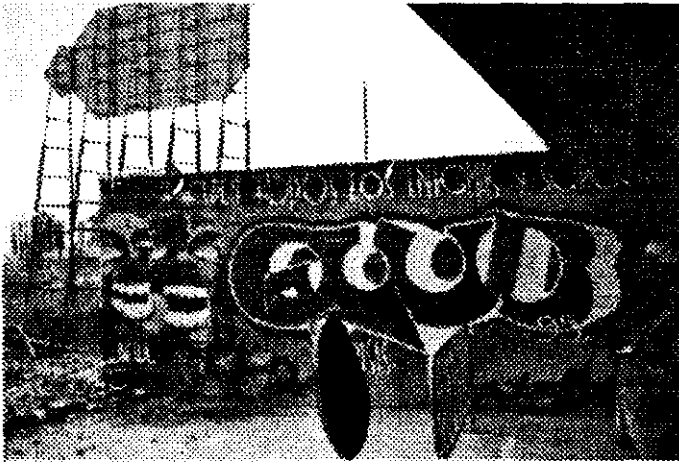
382



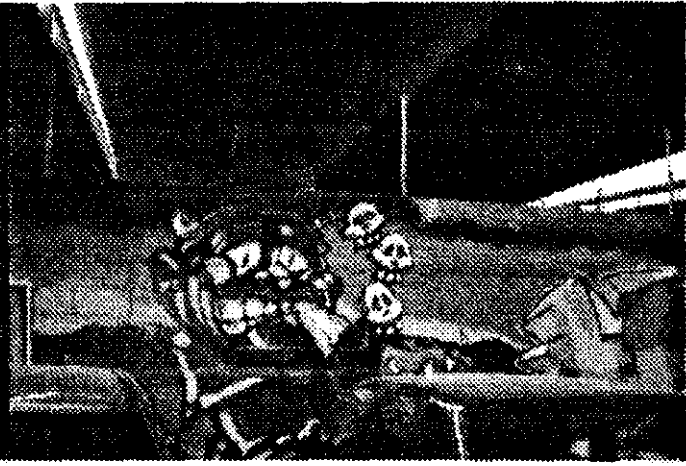
383



384



385



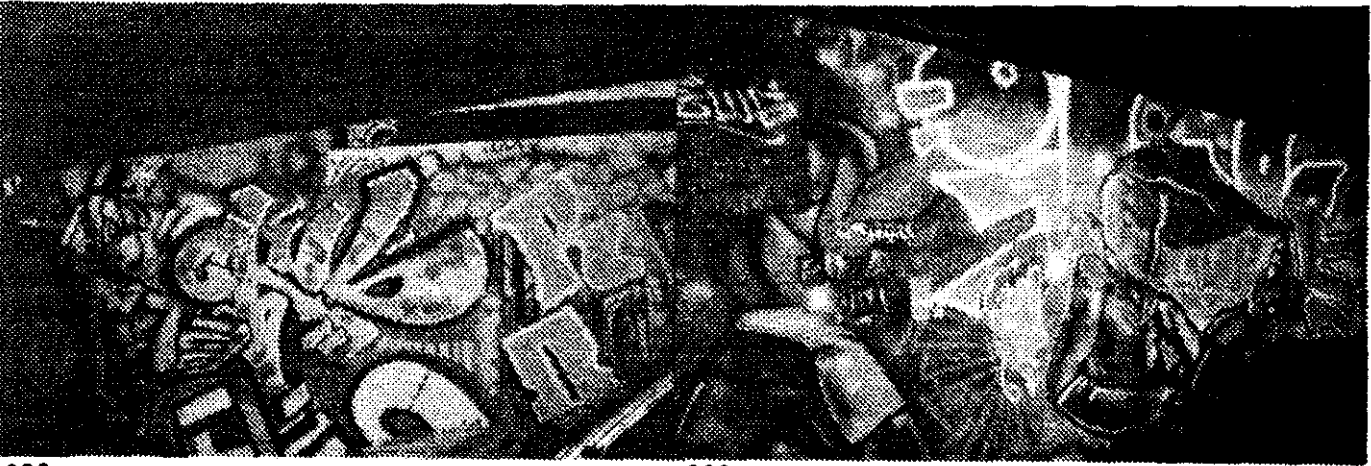
386



387



388



389

390



391

392



393

394



395

396



## 5.1. Localización de las fotografías

- 1.- Calle del Codo (Palacio), agosto de 1996.
- 2.- Callejón de Ruices (Palomeras Bajas), junio de 1996.
- 3.- Fachada principal de la Catedral de Oviedo, septiembre de 1996.
- 4.- Avenida Complutense (Ciudad Universitaria), marzo de 1998.
- 5.- Valla del campo de fútbol próximo a la Facultad de Geografía e Historia (Ciudad Universitaria), septiembre de 1996.
- 6.- Calle de San Pedro (Cortes), septiembre de 1998.
- 7.- Calle de Sierra Toledana (Numancia), diciembre de 1997.
- 8.- Vagón de metro de la línea 1, octubre de 1998 y calle del Divino Pastor (Universidad), abril de 1998.
- 9.- Calle de Benameji (Entrevías), enero de 1996.
- 10.- Tapia del Campo de fútbol del Pozo Vallecana (Entrevías), enero de 1996.
- 11.- Calle de Montera (Sol), mayo de 1998.
- 12.- Calle de San Bernardo (Universidad), mayo de 1998.
- 13.- Calle Vizconde de Arlessón (San Diego), enero de 1996.
- 14.- Calle del Hoyuelo (Pacífico), marzo de 1996.
- 15.- Proximidades de la Facultad de Bellas Artes (Ciudad Universitaria), septiembre de 1996.
- 16.- Inmediaciones de la Facultad de Filología (Ciudad Universitaria), septiembre de 1996.
- 17.- Tapia de la Estación de Santa Eugenia (Santa Eugenia), abril de 1996.
- 18.- Calle de Segovia (Imperial), febrero de 1997.
- 19.- Calle de Segovia (Imperial), febrero de 1997.
- 20.- Calle de Segovia (Imperial), febrero de 1997.
- 21.- Calle de Segovia (Imperial), febrero de 1997.
- 22.- Calle de San José (Cortes), octubre de 1996.
- 23.- Caseta en la confluencia del Paseo de la Infanta Isabel con la Avda. de la Ciudad de Barcelona (Pacífico), octubre de 1996.
- 24.- Calle de Sierra Javalambre (Numancia), noviembre de 1995.
- 25.- Muro del I.B. Arcipreste de Hita, junto al Parque de Entrevías (Entrevías), enero de 1996.
- 26.- Calle del Pico Almanzor (Numancia), octubre de 1996.
- 27.- Calle de Sierra Javalambre (Numancia), septiembre de 1996.
- 28.- Cuartel de Daoiz y Velarde, Maestranza y Parque de Artillería, Avda. Ciudad de Barcelona (Pacífico), marzo de 1996.
- 29.- Polígono industrial "La Cerámica" (Numancia), marzo de 1996.
- 30.- Calle de Peñarroya (Entrevías), enero de 1996.
- 31.- Tapia de la Estación de Santa Eugenia (Santa Eugenia), abril de 1996.
- 32.- Muro del I.B. Arcipreste de Hita, junto al Parque de Entrevías (Entrevías), enero de 1996.
- 33.- Calle de Montánchez (Entrevías), enero de 1996.
- 34.- Calle de Serena (Entrevías), enero de 1996.
- 35.- Calle de Eduardo Rojo (Palomeras Bajas), septiembre de 1996.
- 36.- Callejón junto a la calle de Peña Gudina (Palomeras Bajas), enero de 1996.
- 37.- Calle de Eduardo Rojo (Palomeras Bajas), septiembre de 1996.
- 38.- Calle de Eduardo Rojo (Palomeras Bajas), septiembre de 1996.
- 39.- Calle de Eduardo Rojo (Palomeras Bajas), septiembre de 1996.
- 40.- Calle de Eduardo Rojo (Palomeras Bajas), septiembre de 1996.
- 41.- Muro del I.B. Arcipreste de Hita, junto al Parque de Entrevías (Entrevías), enero de 1996.
- 42.- Muro del I.B. Arcipreste de Hita, junto al Parque de Entrevías (Entrevías), enero de 1996.
- 43.- Muro del I.B. Arcipreste de Hita, junto al Parque de Entrevías (Entrevías), enero de 1996.
- 44.- Calle Cecilio Perucha (Numancia), noviembre de 1995.
- 45.- Calle Cecilio Perucha (Numancia), noviembre de 1995.

- 46.- Calle Tejar de la Pastora (Numancia), junio de 1996.
- 47.- Inmediaciones del Parque sito entre las calles Fernando Giráldez y Sierra Toledana (Numancia), diciembre de 1995.
- 48.- Calle de Sierra de los Filabres (Numancia), noviembre de 1995.
- 49.- Calle de Camino de Valderribas (Numancia), noviembre de 1995.
- 50.- Calle de Sierra Toledana (Numancia), diciembre de 1995.
- 51.- Inmediaciones del Parque sito entre las calles Fernando Giráldez y Sierra Toledana (Numancia), diciembre de 1995.
- 52.- Calle de Pico Cejo (Numancia), diciembre de 1995.
- 53.- Calle de Puerto de Canfranc (Numancia), noviembre de 1995.
- 54.- Inmediaciones del polígono industrial "La Cerámica" (Numancia), marzo de 1996.
- 55.- Inmediaciones del polígono industrial "La Cerámica" (Numancia), marzo de 1996.
- 56.- Calle de Martínez de la Riva (Palomeras Bajas), enero de 1996.
- 57.- Calle de Ascensión Bielsa (Numancia), enero de 1996
- 58.- Tapia de la franja ferroviaria entre Pueblo Vallecas y Santa Eugenia (Santa Eugenia), abril de 1996.
- 59.- Tapia de la franja ferroviaria entre Pueblo Vallecas y Santa Eugenia (Santa Eugenia), abril de 1996.
- 60.- Confluencia entre la Avda. de la Paz y la calle de Antonia Calas (San Diego), enero de 1996.
- 61.- Confluencia entre la Avda. de la Paz y la calle de Antonia Calas (San Diego), enero de 1996.
- 62.- Confluencia entre la Avda. de la Paz y la calle de Antonia Calas (San Diego), enero de 1996.
- 63.- Confluencia entre la Avda. de la Paz y la calle de Antonia Calas (San Diego), octubre de 1996.
- 64.- Calle de Ascensión Bielsa (Numancia), enero de 1996.
- 65.- Plaza de Puerto Rubio o Plaza Vieja (San Diego), marzo de 1996.
- 66.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), febrero de 1996.
- 67.- Calle de Pedro Callejo (Portazgo), abril de 1996.
- 68.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), febrero de 1996.
- 69.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), febrero de 1996.
- 70.- Calle del Río Uruguay (Portazgo), abril de 1996.
- 71.- Calle del Río Uruguay (Portazgo), abril de 1996.
- 72.- Calle de los Picos de Europa (Numancia), marzo de 1996.
- 73.- Calle de los Picos de Europa (Numancia), marzo de 1996.
- 74.- Calle de los Picos de Europa (Numancia), marzo de 1996.
- 75.- Calle de los Picos de Europa (Numancia), marzo de 1996.
- 76.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), febrero de 1996.
- 77.- Calle de Cecilio Perucha (Numancia), noviembre de 1995.
- 78.- Inmediaciones del Parque sito entre las calles Fernando Giráldez y Sierra Toledana (Numancia), diciembre de 1995.
- 79.- C.P. El Madroño (Numancia), marzo de 1996.
- 80.- Polígono industrial "La Cerámica" (Numancia), marzo de 1996.
- 81.- Calle de Altos Cabrejas (Numancia), noviembre de 1995.
- 82.- Polígono industrial "La Cerámica" (Numancia), marzo de 1996.
- 83.- Polígono industrial "La Cerámica" (Numancia), marzo de 1996.
- 84.- Calle de Ramón Pérez de Ayala (Numancia), abril de 1996.
- 85.- Inmediaciones del polígono industrial "La Cerámica" (Numancia), marzo de 1996.
- 86.- Polígono industrial "La Cerámica" (Numancia), marzo de 1996.
- 87.- Inmediaciones del polígono industrial "La Cerámica" (Numancia), marzo de 1996.
- 88.- Inmediaciones del polígono industrial "La Cerámica" (Numancia), marzo de 1996.
- 89.- Polígono industrial "La Cerámica" (Numancia), marzo de 1996.
- 90.- Polígono industrial "La Cerámica" (Numancia), marzo de 1996.
- 91.- Inmediaciones del Parque sito entre las calles Fernando Giráldez y Sierra Toledana (Numancia), diciembre de 1995.

- 92.- Inmediaciones del cruce las calles Puerto Canfranc y Camino de Valderribas (Numancia), enero de 1996.
- 93.- Calle de Sierra Toledana (Numancia), enero de 1996.
- 94.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), febrero de 1996.
- 95.- Calle de Antonio Folgueras (Palomeras Bajas), agosto de 1996.
- 96.- Calle de Antonio Folgueras (Palomeras Bajas), agosto de 1996.
- 97.- Calle de Antonio Folgueras (Palomeras Bajas), agosto de 1996.
- 98.- Calle de Peña Gudina (Palomeras Bajas), enero de 1996.
- 99.- Apeadero de Entrevías, calle de Puerto Balbarán (San Diego), julio de 1996.
- 100.- Muro del I.B. Arcipreste de Hita, junto al Parque de Entrevías (Entrevías), enero de 1996.
- 101.- Muro del I.B. Arcipreste de Hita, junto al Parque de Entrevías (Entrevías), enero de 1996.
- 102.- Muro del I.B. Arcipreste de Hita, junto al Parque de Entrevías (Entrevías), enero de 1996.
- 103.- Muro del I.B. Arcipreste de Hita, junto al Parque de Entrevías (Entrevías), enero de 1996.
- 104.- Muro del I.B. Arcipreste de Hita, junto al Parque de Entrevías (Entrevías), enero de 1996.
- 105.- Muro del I.B. Arcipreste de Hita, junto al Parque de Entrevías (Entrevías), enero de 1996.
- 106.- Muro del I.B. Arcipreste de Hita, junto al Parque de Entrevías (Entrevías), enero de 1996.
- 107.- Muro del I.B. Arcipreste de Hita, junto al Parque de Entrevías (Entrevías), enero de 1996.
- 108.- Muro del I.B. Arcipreste de Hita, junto al Parque de Entrevías (Entrevías), enero de 1996.
- 109.- Muro del I.B. Arcipreste de Hita, junto al Parque de Entrevías (Entrevías), enero de 1996.
- 110.- Muro del I.B. Arcipreste de Hita, junto al Parque de Entrevías (Entrevías), enero de 1996.
- 111.- Muro del I.B. Arcipreste de Hita, junto al Parque de Entrevías (Entrevías), enero de 1996.
- 112.- Calle de Lagartera (Entrevías), enero de 1996.
- 113.- Tapia del Campo de fútbol del Pozo Vallecana (Entrevías), enero de 1996.
- 114.- Tapia del Campo de fútbol del Pozo Vallecana (Entrevías), enero de 1996.
- 115.- Tapia del Campo de fútbol del Pozo Vallecana (Entrevías), enero de 1996.
- 116.- Calle de Mejorana (Entrevías), febrero de 1996.
- 117.- Tapia del Campo de fútbol del Pozo Vallecana (Entrevías), enero de 1996.
- 118.- Tapia del Campo de fútbol del Pozo Vallecana (Entrevías), enero de 1996.
- 119.- Tapia del Campo de fútbol del Pozo Vallecana (Entrevías), enero de 1996.
- 120.- Tapia del Campo de fútbol del Pozo Vallecana (Entrevías), enero de 1996.
- 121.- Tapia del Campo de fútbol del Pozo Vallecana (Entrevías), enero de 1996.
- 122.- Avda. de Entrevías (Entrevías), febrero de 1996.
- 123.- Inmediaciones de la Estación de Vallecas (Pueblo Vallecas), abril de 1996.
- 124.- Inmediaciones de la Estación de Vallecas (Pueblo Vallecas), abril de 1996.
- 125.- Inmediaciones de la Estación de Vallecas (Pueblo Vallecas), abril de 1996.
- 126.- Inmediaciones de la Estación de Vallecas (Pueblo Vallecas), abril de 1996.
- 127.- Tapia de la franja ferroviaria entre Pueblo Vallecas y Santa Eugenia (Santa Eugenia), abril de 1996.

- 128.- Tapia de la franja ferroviaria entre Pueblo Vallecas y Santa Eugenia (Santa Eugenia), abril de 1996.
- 129.- Tapia de la franja ferroviaria entre Pueblo Vallecas y Santa Eugenia (Santa Eugenia), abril de 1996.
- 130.- Tapia de la franja ferroviaria entre Pueblo Vallecas y Santa Eugenia (Santa Eugenia), abril de 1996.
- 131.- Tapia de la franja ferroviaria entre Pueblo Vallecas y Santa Eugenia (Santa Eugenia), abril de 1996.
- 132.- Tapia de la Estación de Santa Eugenia (Santa Eugenia), abril de 1996.
- 133.- Tapia de la franja ferroviaria entre Pueblo Vallecas y Santa Eugenia (Santa Eugenia), abril de 1996.
- 134.- Calle de Sierra de Contraviesa (Entrevías), febrero de 1996.
- 135.- Calle de Calero Pita (Entrevías), febrero de 1996.
- 136.- Calle de Lagartera (Entrevías), febrero de 1996.
- 137.- Calle de Sierra de Alquife (San Diego), febrero de 1996.
- 138.- Parque de Amos de Acero (San Diego), febrero de 1996.
- 139.- Calle de Palomeras (San Diego), febrero de 1996.
- 140.- Calle de Palomeras (San Diego), febrero de 1996.
- 141.- Calle de Palomeras (San Diego), febrero de 1996.
- 142.- Calle del Convenio (San Diego), enero de 1996.
- 143.- Cruce de la calle de Antonia Calas con la calle de Melquiades Biencinto (San Diego), enero de 1996.
- 144.- Instalaciones deportivas del I.F.P. Vallecas-I (San Diego), marzo de 1996.
- 145.- Instalaciones deportivas del I.F.P. Vallecas-I (San Diego), marzo de 1996.
- 146.- Avda. de la Paz (San Diego), enero de 1996.
- 147.- Avda. de la Paz (San Diego), enero de 1996.
- 148.- Avda. de la Paz (San Diego), enero de 1996.
- 149.- Avda. de la Paz (San Diego), enero de 1996.
- 150.- Avda. de la Paz (San Diego), enero de 1996.
- 151.- Cruce de la calle de Antonia Calas con la calle de Melquiades Biencinto (San Diego), enero de 1996.
- 152.- Calle de Hermanos Carpi (Numancia), marzo de 1996.
- 153.- Calle de Hermanos Carpi (Numancia), marzo de 1996.
- 154.- Calle de Hermanos Carpi (Numancia), marzo de 1996.
- 155.- Calle de Hermanos Carpi (Numancia), septiembre de 1996.
- 156.- Calle de Puerto del Monasterio (San Diego), abril de 1996.
- 157.- Calle de Puerto del Monasterio (San Diego), abril de 1996.
- 158.- Calle de Puerto del Monasterio (San Diego), abril de 1996.
- 159.- Cruce de la calle de Antonia Calas con la calle de Melquiades Biencinto (San Diego), junio de 1996.
- 160.- Calle Tejar de la Pastora (Numancia), enero de 1996.
- 161.- Calle de López Grass (Numancia), junio de 1996.
- 162.- Calle de López Grass (Numancia), junio de 1996.
- 163.- Calle de ASN (Numancia), julio de 1996.
- 164.- Calle de ASN (Numancia), junio de 1996.
- 165.- Calle de ASN (Numancia), junio de 1996.
- 166.- Calle de ASN (Numancia), junio de 1996.
- 167.- Calle de ASN (Numancia), junio de 1996.
- 168.- Calle de ASN (Numancia), junio de 1996.
- 169.- Calle de ASN (Numancia), junio de 1996.
- 170.- Calle de ASN (Numancia), junio de 1996.
- 171.- Calle de ASN (Numancia), junio de 1996.
- 172.- Calle de ASN (Numancia), junio de 1996.
- 173.- Calle de ASN (Numancia), junio de 1996.
- 174.- Calle de ASN (Numancia), junio de 1996.
- 175.- Calle de ASN (Numancia), junio de 1996.
- 176.- Calle de ASN (Numancia), julio de 1996.
- 177.- Calle de ASN (Numancia), julio de 1996.
- 178.- Calle de ASN (Numancia), julio de 1996.
- 179.- Calle de ASN (Numancia), julio de 1996.
- 180.- Calle de ASN (Numancia), julio de 1996.
- 181.- Calle de ASN (Numancia), julio de 1996.
- 182.- Calle de ASN (Numancia), julio de 1996.



- 183.- Calle de ASN (Numancia), julio de 1996.
- 184.- Calle de ASN (Numancia), julio de 1996.
- 185.- Calle de ASN (Numancia), julio de 1996.
- 186.- Calle de ASN (Numancia), julio de 1996.
- 187.- Calle de ASN (Numancia), julio de 1996.
- 188.- Calle de ASN (Numancia), julio de 1996.
- 189.- Polígono industrial "La Cerámica" (Numancia), marzo de 1996.
- 190.- Calle de Peña Labra (Numancia), mayo de 1996.
- 191.- Inmediaciones del Parque sito entre las calles Fernando Giráldez y Sierra Toledana (Numancia), diciembre de 1995.
- 192.- Polígono industrial "La Cerámica" (Numancia), marzo de 1996.
- 193.- Cruce de la calle de Camino de Valderribas con la avda. de la Paz (Numancia), septiembre de 1996.
- 194.- Avenida de la Paz (San Diego), junio de 1996.
- 195.- Callejón de Ruices (Palomeras Bajas), junio de 1996.
- 196.- Callejón de Ruices (Palomeras Bajas), junio de 1996.
- 197.- Callejón de Ruices (Palomeras Bajas), junio de 1996.
- 198.- Parquercillo junto a la calle de Sierra Bermeja (Palomeras Bajas), marzo de 1996.
- 199.- Parquercillo junto a la calle de Sierra Bermeja (Palomeras Bajas), marzo de 1996.
- 200.- Parque de Azorín (Palomeras Bajas), marzo de 1996.
- 201.- Calle de Martínez de la Riva (Palomeras Bajas), febrero de 1996.
- 202.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), marzo de 1996.
- 203.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), marzo de 1996.
- 204.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), marzo de 1996.
- 205.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), marzo de 1996.
- 206.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), marzo de 1996.
- 207.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), mayo de 1996.
- 208.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), mayo de 1996.
- 209.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), abril de 1996.
- 210.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), abril de 1996.
- 211.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), mayo de 1996.
- 212.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), mayo de 1996.
- 213.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), febrero de 1996.
- 214.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), marzo de 1996.
- 215.- Tapia del I.B. Tirso de Molina (Portazgo), julio de 1996.
- 216.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), marzo de 1996.
- 217.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), marzo de 1996.
- 218.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), mayo de 1996.
- 219.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), mayo de 1996.
- 220.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), mayo de 1996.
- 221.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), mayo de 1996.
- 222.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), mayo de 1996.
- 223.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), mayo de 1996.
- 224.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), mayo de 1996.
- 225.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), mayo de 1996.
- 226.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), febrero de 1996.
- 227.- Calle del Seis (Portazgo), marzo de 1996.
- 228.- Calle del Río Bravo (Portazgo), marzo de 1996.
- 229.- Calle de Bruno Abúndez (Palomeras Sureste), septiembre de 1996.
- 230.- Calle de Bruno Abúndez (Palomeras Sureste), septiembre de 1996.
- 231.- Calle de Bruno Abúndez (Palomeras Sureste), septiembre de 1996.

- 232.- Calle de Bruno Abúndez (Palomeras Sureste), septiembre de 1996.
- 233.- Calle de Bruno Abúndez (Palomeras Sureste), septiembre de 1996.
- 234.- Calle de Bruno Abúndez (Palomeras Sureste), septiembre de 1996.
- 235.- Calle de Bruno Abúndez (Palomeras Sureste), septiembre de 1996.
- 236.- Calle de Bruno Abúndez (Palomeras Sureste), septiembre de 1996.
- 237.- Calle de Bruno Abúndez (Palomeras Sureste), septiembre de 1996.
- 238.- Calle de Bruno Abúndez (Palomeras Sureste), septiembre de 1996.
- 239.- Calle de Bruno Abúndez (Palomeras Sureste), abril de 1996.
- 240.- Calle de Bruno Abúndez (Palomeras Sureste), abril de 1996.
- 241.- Calle de Bruno Abúndez (Palomeras Sureste), abril de 1996.
- 242.- Calle de Bruno Abúndez (Palomeras Sureste), abril de 1996.
- 243.- Inmediaciones de la Estación de Vallecas (Pueblo Vallecas), abril de 1996.
- 244.- Inmediaciones de la Estación de Vallecas (Pueblo Vallecas), abril de 1996.
- 245.- Inmediaciones de la Estación de Vallecas (Pueblo Vallecas), abril de 1996.
- 246.- Inmediaciones de la Estación de Vallecas (Pueblo Vallecas), abril de 1996.
- 247.- Inmediaciones de la Estación de Vallecas (Pueblo Vallecas), abril de 1996.
- 248.- Inmediaciones de la Estación de Vallecas (Pueblo Vallecas), abril de 1996.
- 249.- Inmediaciones de la Estación de Vallecas (Pueblo Vallecas), abril de 1996.
- 250.- Inmediaciones de la Estación de Vallecas (Pueblo Vallecas), abril de 1996.
- 251.- Inmediaciones de la Estación de Vallecas (Pueblo Vallecas), abril de 1996.
- 252.- Inmediaciones de la Estación de Vallecas (Pueblo Vallecas), abril de 1996.
- 253.- Inmediaciones de la Estación de Vallecas (Pueblo Vallecas), abril de 1996.
- 254.- Inmediaciones de la Estación de Vallecas (Pueblo Vallecas), abril de 1996.
- 255.- Inmediaciones de la Estación de Vallecas (Pueblo Vallecas), abril de 1996.
- 256.- Inmediaciones de la Estación de Vallecas (Pueblo Vallecas), abril de 1996.
- 257.- Inmediaciones de la Estación de Vallecas (Pueblo Vallecas), abril de 1996.
- 258.- Inmediaciones de la Estación de Vallecas (Pueblo Vallecas), abril de 1996.
- 259.- Inmediaciones de la Estación de Vallecas (Pueblo Vallecas), abril de 1996.
- 260.- Inmediaciones de la Estación de Vallecas (Pueblo Vallecas), abril de 1996.
- 261.- Inmediaciones de la Estación de Vallecas (Pueblo Vallecas), abril de 1996.
- 262.- Inmediaciones de la Estación de Vallecas (Pueblo Vallecas), abril de 1996.
- 263.- Inmediaciones de la Estación de Vallecas (Pueblo Vallecas), abril de 1996.
- 264.- Ubicación indeterminada (Pueblo Vallecas), 1996.
- 265.- Escuela Infantil Arco Iris (Santa Eugenia), abril de 1996.
- 266.- Escuela Infantil Arco Iris (Santa Eugenia), abril de 1996.
- 267.- Escuela Infantil Arco Iris (Santa Eugenia), abril de 1996.
- 268.- Escuela Infantil Arco Iris (Santa Eugenia), abril de 1996.
- 269.- Escuela Infantil Arco Iris (Santa Eugenia), abril de 1996.
- 270.- Avda. de Santa Eugenia (Santa Eugenia), abril de 1996.
- 271.- Inmediaciones de la Estación de Santa Eugenia (Santa Eugenia), abril de 1996.
- 272.- Inmediaciones de la Estación de Santa Eugenia (Santa Eugenia), abril de 1996.

- 273.- Inmediaciones de la Estación de Santa Eugenia (Santa Eugenia), abril de 1996.
- 274.- Inmediaciones de la Estación de Santa Eugenia (Santa Eugenia), abril de 1996.
- 275.- Inmediaciones de la Estación de Santa Eugenia (Santa Eugenia), abril de 1996.
- 276.- Tapia de la franja ferroviaria entre Pueblo Vallecas y Santa Eugenia (Santa Eugenia), abril de 1996.
- 277.- Tapia de la franja ferroviaria entre Pueblo Vallecas y Santa Eugenia (Santa Eugenia), abril de 1996.
- 278.- Tapia de la franja ferroviaria entre Pueblo Vallecas y Santa Eugenia (Santa Eugenia), abril de 1996.
- 279.- Tapia de la franja ferroviaria entre Pueblo Vallecas y Santa Eugenia (Santa Eugenia), abril de 1996.
- 280.- Tapia de la franja ferroviaria entre Pueblo Vallecas y Santa Eugenia (Santa Eugenia), abril de 1996.
- 281.- Tapia de la franja ferroviaria entre Pueblo Vallecas y Santa Eugenia (Santa Eugenia), abril de 1996.
- 282.- Tapia de la franja ferroviaria entre Pueblo Vallecas y Santa Eugenia (Santa Eugenia), abril de 1996.
- 283.- Tapia de la franja ferroviaria entre Pueblo Vallecas y Santa Eugenia (Santa Eugenia), abril de 1996.
- 284.- Tapia de la franja ferroviaria entre Pueblo Vallecas y Santa Eugenia (Santa Eugenia), abril de 1996.
- 285.- Tapia de la franja ferroviaria entre Pueblo Vallecas y Santa Eugenia (Santa Eugenia), abril de 1996.
- 286.- Tapia de la franja ferroviaria entre Pueblo Vallecas y Santa Eugenia (Santa Eugenia), abril de 1996.
- 287.- Tapia de la franja ferroviaria entre Pueblo Vallecas y Santa Eugenia (Santa Eugenia), abril de 1996.
- 288.- Tapia de la franja ferroviaria entre Pueblo Vallecas y Santa Eugenia (Santa Eugenia), abril de 1996.
- 289.- Estación de Atocha Renfe (Atocha), mayo de 1996.
- 290.- Franja ferroviaria entre Atocha Renfe y Entrevías (Atocha), mayo de 1996.
- 291.- Calle de Camino de Valderribas (Numancia), octubre de 1996.
- 292.- Avda. de la Paz (San Diego), septiembre de 1996.
- 293.- Calle de San Andrés (Universidad), agosto de 1998.
- 294.- Estación metropolitana de Menéndez Pelayo (Pacífico), octubre de 1996.
- 295.- Ubicación indeterminada (Pueblo Vallecas), 1996.
- 296.- Estación metropolitana de Tribunal (Universidad), marzo de 1997.
- 297.- Plaza del Dos de Mayo (universidad), agosto de 1998.
- 298.- Calle de Bruno Abúndez (Palomeras Sureste), abril de 1996.
- 299.- Inmediaciones del polígono industrial "La Cerámica" (Numancia), marzo de 1996.
- 300.- Calle de Puerto Suebe (Numancia), julio de 1996.
- 301.- Calle de Guadaira (Portazgo), febrero de 1998.
- 302.- Calle del Avemaría (Embajadores), agosto de 1996.
- 303.- Ubicación indeterminada (Alcorcón), 1996.
- 304.- Ubicación indeterminada (Alcorcón), 1996.
- 305.- Ubicación indeterminada (Alcorcón), 1996.
- 306.- Inmediaciones de la Estación de Vallecas (Pueblo Vallecas), abril de 1996.
- 307.- Instalaciones deportivas del I.F.P. Vallecas-I (San Diego), marzo de 1996.
- 308.- Instalaciones deportivas del I.F.P. Vallecas-I (San Diego), marzo de 1996.
- 309.- Parque situado en la confluencia de las calles Sierra Toledana y Camino de Valderribas (Numancia), julio de 1996.
- 310.- Parque situado en la confluencia de las calles Sierra Toledana y Camino de Valderribas (Numancia), julio de 1996.
- 311.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), mayo de 1996.
- 312.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), mayo de 1996.

- 313.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), marzo de 1996.
- 314.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), mayo de 1996.
- 315.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), mayo de 1996.
- 316.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), marzo de 1996.
- 317.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), mayo de 1996.
- 318.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), mayo de 1996.
- 319.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), mayo de 1996.
- 320.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), mayo de 1996.
- 321.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), mayo de 1996.
- 322.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), mayo de 1996.
- 323.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), mayo de 1996.
- 324.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), mayo de 1996.
- 325.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), mayo de 1996.
- 326.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), mayo de 1996.
- 327.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), mayo de 1996.
- 328.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), mayo de 1996.
- 329.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), mayo de 1996.
- 330.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), septiembre de 1996.
- 331.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), marzo de 1996.
- 332.- Inmediaciones de la Estación de Vallecas (Pueblo Vallecas), abril de 1996.
- 333.- Facultad de Bellas Artes (Ciudad Universitaria), junio de 1996.
- 334.- Escuela de Artes y Oficios de la Calle de la Palma (Universidad), octubre de 1998.
- 335.- Escuela de Artes y Oficios de la Avda. Ciudad de Barcelona (Pacífico), mayo de 1996.
- 336.- Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Portazgo), marzo de 1996.
- 337.- Ubicación indeterminada (Pueblo Vallecas), 1996.
- 338.- Ubicación indeterminada (Pueblo Vallecas), 1996.
- 339.- Ubicación indeterminada (Pueblo Vallecas), 1996.
- 340.- Ubicación indeterminada (Pueblo Vallecas), 1996.
- 341.- Calle de Camino de Valderrivas (Numancia), noviembre de 1995.
- 342.- Avda. de la Ciudad de Barcelona (Pacífico), noviembre de 1995.
- 343.- Calle de San Ignacio de Loyola (Universidad), septiembre de 1996.
- 344.- Avda. de La Albufera (San Diego), febrero de 1998.
- 345.- Paseo del Prado (Jerónimos), enero de 1996.
- 346.- Calle de la Palma (Universidad), octubre de 1998.
- 347.- Calle del Espíritu Santo (Universidad), octubre de 1998.
- 348.- Calle de Bordadores (Sol), octubre de 1998.
- 349.- Estación metropolitana de Atocha Renfe (Atocha), marzo de 1996.
- 350.- Calle de Emilio Ortuño (Numancia), noviembre de 1995.
- 351.- Avda. de la Albufera (Numancia), diciembre de 1995.
- 352.- Calle de Venancio Martín (Numancia), septiembre de 1996.
- 353.- Calle de Carlos Martín Álvarez (San Diego), septiembre de 1996.
- 354.- Calle de Emilio Ortuño (Numancia), noviembre de 1995.
- 355.- Calle de Monte Urgull (Numancia), noviembre de 1995.
- 356.- Muro del I.B. Arcipreste de Hita, junto al Parque de Entrevías (Entrevías), enero de 1996.
- 357.- Calle del Puerto de Navacerrada (Numancia), febrero de 1996.
- 358.- Calle de Gandía (Adelfas), diciembre de 1995.
- 359.- Calle de Sierra de Filabres (Numancia), noviembre de 1995.
- 360.- Calle de Fernando Giráldez (Numancia), junio de 1996.
- 361.- Calle de Hernández Mas (Entrevías) mayo de 1996.
- 362.- Calle de Hernández Mas (Entrevías) mayo de 1996.
- 363.- Calle de Aurora Iglesias (Numancia), noviembre de 1995.
- 364.- Avda. de la Ciudad de Barcelona (Pacífico), noviembre de 1995.
- 365.- Avda. de la Ciudad de Barcelona (Pacífico), noviembre de 1995.
- 366.- Avda. de la Ciudad de Barcelona (Pacífico), noviembre de 1995.
- 367.- Calle del Hoyuelo (Pacífico), noviembre de 1996.
- 368.- Calle del Hoyuelo (Pacífico), noviembre de 1996.

369.- Calle del Hoyuelo (Pacífico), noviembre de 1996.  
370.- Calle del Hoyuelo (Pacífico), noviembre de 1996.  
371.- Calle del Hoyuelo (Pacífico), noviembre de 1996.  
372.- Calle del Hoyuelo (Pacífico), noviembre de 1996.  
373.- Calle del Hoyuelo (Pacífico), noviembre de 1996.  
374.- Calle del Hoyuelo (Pacífico), noviembre de 1996.  
375.- Calle del Hoyuelo (Pacífico), noviembre de 1996.  
376.- Calle del Hoyuelo (Pacífico), noviembre de 1996.  
377.- Calle del Hoyuelo (Pacífico), noviembre de 1996.  
378.- Calle del Hoyuelo (Pacífico), noviembre de 1996.  
379.- Inmediaciones de la calle de Pedro Bosch (Pacífico), noviembre de 1996.  
380.- Inmediaciones de la calle de Pedro Bosch (Pacífico), noviembre de 1996.  
381.- Inmediaciones de la calle de Pedro Bosch (Pacífico), noviembre de 1996.  
382.- Inmediaciones de la calle de Pedro Bosch (Pacífico), noviembre de 1996.  
383.- Inmediaciones de la calle de Pedro Bosch (Pacífico), noviembre de 1996.  
384.- Inmediaciones de la calle de Pedro Bosch (Pacífico), noviembre de 1996.  
385.- Inmediaciones de la calle de Pedro Bosch (Pacífico), noviembre de 1996.  
386.- Inmediaciones de la calle de Pedro Bosch (Pacífico), noviembre de 1996.  
387.- Inmediaciones de la calle de Pedro Bosch (Pacífico), noviembre de 1996.  
388.- Inmediaciones de la calle de Pedro Bosch (Pacífico), noviembre de 1996.  
389.- Inmediaciones de la calle de Pedro Bosch (Pacífico), noviembre de 1996.  
390.- Inmediaciones de la calle de Pedro Bosch (Pacífico), noviembre de 1996.  
391.- Inmediaciones de la calle de Pedro Bosch (Pacífico), noviembre de 1996.  
392.- Inmediaciones de la calle de Pedro Bosch (Pacífico), noviembre de 1996.  
393.- Inmediaciones de la calle de Pedro Bosch (Pacífico), noviembre de 1996.  
394.- Inmediaciones de la calle de Pedro Bosch (Pacífico), noviembre de 1996.  
395.- Inmediaciones de la calle de Pedro Bosch (Pacífico), noviembre de 1996.  
396.- Inmediaciones de la calle de Pedro Bosch (Pacífico), noviembre de 1996.

## FE DE ERRATAS

Págs. 7-8:

Por otro lado, **[se configura como]** un exponente excepcional de la oscilación y el desarraigo humano, de la dislocación social y cultural y de la búsqueda imperiosa de una salida al atolladero contemporáneo en que se debate el hombre moderno.

Pág. 18:

También debe señalarse que a partir del atentado terrorista de E.T.A., producido el día 11 de diciembre **[de 1995]**...

Pág. 40:

Su ubicación **[más frecuente]** es en servicios públicos, pero puede hallarse en centros escolares o en la calle...

Pág. 45:

Tiene un fuerte asentamiento cultural y ~~no se cuestiona~~ **[puede admitirse]** socialmente como medio.

Pág. 47 (nota 36):

Por otro lado, como actitud y, en parte, por el procedimiento furtivo y delictivo empleado, sucesos como el acaecido en el M.N.C.A. Reina Sofía o el Museo del Prado a mediados de octubre **[de 1996]**...

Pág. 56 (nota 41):

La tipología ritual o mágica no parece tener una implicación directa en la constitución del graffiti de cuño americano, aunque el elemento mágico se **[haga]** patente en algunas tendencias autóctonas...

Pág. 77-78:

Así, tenemos **[que]** este texto se presenta como una declaración general de los principios básicos que rigen sobre los escritores de los 90 y **[representa]** una visión resumida de lo que ellos mismos entienden como su mundo y su devenir histórico.

Pág. 90:

...entre un escritor de graffiti y un artista profesional, sobre todo si es famoso. **[Punto y aparte y unión de esta última frase al párrafo siguiente]**

Tenemos un ejemplo muy próximo que...

Pág. 102 (nota 71):

Esto se corresponde tanto con las sanciones públicas favorables a su actividad (patrocinio municipal, consentimiento público...) y como con el recurso de **[a]** medidas represivas o de **[a]** la fuerza (intervención policial, endurecimiento jurídico, intolerancia pública...) por parte del sistema para atajar el problema ~~son interpretados~~ **[, pues se interpretan]** como signos de debilidad del sistema y pruebas de la potencia del movimiento, alentando su intensificación.

Pág. 103:

Quizás, sea esa misma ingenuidad o simpleza ~~una de las visiones más demoledoras~~ **[lo que haga de estas visiones las más demoledoras]** críticas contra la hipocresía de los sistemas.

Pág. 106:

Se trata de que mientras **[desde]** las instancias oficiales del sistema se sentencia que...

Pág. 153:

En la tapia del campo deportivo del Pozo Vallecana, sito en la Ronda del Sur, frente al Parque de Entrevías y en el límite occidental del Pozo **[del Tío Raimundo]**...

Pág. 154:

Finalmente, el Ayuntamiento de Madrid adquiere dos obras de MUELLE [, como pintor convencional,] y recibe otra más por donación...

Pág. 155:

Posteriormente, a la vista del éxito del tagging en Madrid, con la aparición de más nuevos escritores, surgieron [las firmas rotuladas] por la fuerte competitividad, la necesidad y el interés por el embellecimiento de las firmas para seguir captando la atención de los viandantes, para...

Pág. 159 (nota 51):

No obstante, sigo creyendo aventurado dar este año como fecha de inicio del movimiento en España, ya que en todo caso pueden tratarse de episodios puntuales y aislados, sin una conciencia clara como partícipes de [de su participación en] un movimiento subcultural.

Pág. 217 (nota 110):

[Pero,] Esta interpretación es inexacta.

Pág. 234:

...al norte, la carretera de Valencia (Avda. del Mediterráneo); al oeste, la M-30 (Avda. de la Paz); al sur, las vías ferroviarias que parten de la estación de Atocha [RENFE], descampados y el río Manzanares y al este, el parque lineal de Palomeras, descampados y la avenida del cuarto cinturón.

Pág. 275:

La acumulación de graffiti que desde 1994 hasta ~~el día de hoy~~ [este momento] desborda su callejón por iniciativa propia no tiene parangón alguno en todo el área (fs. 161-188).

Pág. 314:

En sí, la extensión general de la visión laberíntica a toda la trama urbana colonizada por los graffiti más que adecuada es [demuestra que ésta es] un lugar natural para el [desarrollo del] escritor de graffiti (Garí 1995: 249).[...] En definitiva, el laberinto urbano u [o] suburbano viene a ser esa topología específica que requiere el graffiti para su sublime ~~desarrolle~~ [proliferación],...

Pág. 392 (nota 44):

Los testimonios apologeticos de este consumo se extienden por todo el Distrito de [Puente de] Vallecas, aunque se encuentran vinculados con ciertos grupos en particular.

Pág. 396:

Lo que no es conformista sólo puede ser patológico y en este caso por partida doble, ya que no sólo se sale de la convención colectiva de arte, sino que además se da fuera del marco de los especialistas artísticos, por gente ajena al sistema convencional de formación y profesión artística. [Igualmente, esta visión se reproduce en el mismo marco marginal donde se desenvuelve. Así, a instancias de los movimientos sociopolíticos alternativos el despliegue de medios de los escritores carece de sentido por no plantearse en el seno de una propuesta política y en el ámbito criminal su acción arriesgada se convierte en un sinsentido por no buscar un beneficio material.]

Pág. 435:

~~Son los conocidos como camaleones o pegamentos. Al fabricárseles el propio escritor, estos pueden adaptarse a las exigencias particulares de éste. [Éstos pueden adaptarse a las exigencias particulares del propio escritor, al fabricárseles éste.] También, es bastante común [Lo más común] es emplear sustitutos, como los botes de crema limpiapapatos (Kanfort, Búfalo, etc.), que una vez vacíos pueden cargarse con tintas. [Se los conoce como camaleones, por camuflarse en otro tipo de útiles, como en este ejemplo, o pegamentos, por parecerse a los tubos de pegamento en barra.]~~

Pág. 436:

En definitiva, esta técnica resulta muy apropiada para la cubrición de grandes superficies -favoreciendo el blow up- y un ritmo gradual e intensivo de trabajo

[y por su utilidad práctica, al reunir en uno el recipiente de la pintura y el instrumento con que se aplica ésta.]

Pág. 447:

Igualmente, en la superficie urbana es fácil hallar firmas rayadas [o raspadas] sobre enlosados pulidos, cristalerías, superficies metálicas, plásticas y enyesados.

Pág. 482:

~~No obstante, el escritor común no es~~ [Finalmente, comentar que el escritor común no se forja como] un apologeta de la violencia criminal ni de los conflictos sociales, según mis observaciones. Es...

Pág. 483:

[Volviendo a la formación del escritor,] Las mayores complicaciones para formarse son la dependencia económica de los padres o la supervisión de sus gastos y sus actividades.

Pág. 487:

En esta tendencia habría un deseo de buscarse unas fuentes de financiación [o unas salidas profesionales] que no estuviesen...

Pág. 499:

En cierta medida, estas categorías se corresponden con una disyunción generacional, que [, en el caso español,] se hace muy patente entre los grupos de escritores que guerrean desde los 80 (*old school*) y los de los escritores que saltan a la palestra en los 90, más concretamente desde aproximadamente 1993 ó 1994 (*new school*).

Págs. 513-514:

Un ejemplo de este tipo ~~lo hallamos fama tenemos a~~ [de fama lo tenemos] en una figura como MUELLE.

Pág. 580:

Estos contrastes son [, en principio,] impropios de medios como el aerosol o los rotuladores de punta redonda, ya que no los ofrecen de un modo directo.

Pág. 582:

[En este caso,] ésta surge a través de varias modalidades intencionales de alteración de la fonética y la grafía entendida como correcta desde el parámetro académico oficial de la lengua castellana.